## الإطار العام للبحث :

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً استخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصال مع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعة البارزه RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعية وتعتمد على إزالة ما لم يطبع من السطح أي أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشرت الطباعة من السطح البارز بواسطة وسائط مختلفة فى البلدان التى تتمتع بحضارات مثل " الصين " و"اليابان "و"بلاد العراق " إلا أنه قد ازدهر فى بدايات القرن الخامس عشر فى أوربا ، إلى أن وصل الى مرتبة راقية على يد الفنان الألماني " البرخت دورير" ALBRECHT DURER (١٤٧١ــ١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفترة كمون خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بسبب ازدهار طرق الحفر والطباعة الأخرى ، إلا أن " اليابان " قد أبدع فنانوها أعمالاً راقية مثل لوحات "شوبوناى إيشى" CHOBUNAI EISHI وفى القرن التاسع عشر ازدهر فى أوربا من جديد فن الحفر والطباعة البارزه ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريه GUSTAVE DORE (١٨٣٢ــ١٨٨٣)٠

وقد وجد فنانوا التعبيرية والمدرسة الرمزية فى ذلك الوقت ضالتهم المنشودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحساس جميل بالعفوية ، وكان على رأسهم الفنان الألماني "إرنست كيرشنر" ERNIST KURCHNER (١٨٨٠ ــ١٩٣٨) ليستمر التغييرفى الفكر الفني على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك فى القرن العشرين٠ ويعنى البحث بالتحليل والدراسة بشكل خاص بتتبع بدايات إستعمال اللون عند الحفر والطباعة البارزة باستعمال القالب الخشبي من خلال عرض نماذج من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة بشكل عام ثم الملونة ــ فى كل من " اليابان " ثم " الغرب " ثم التعرف على ماهية اللون ، وتأثيراته ، وخصائصه ، وقوانينه من خلال دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون وخاصة عند استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد وأثر ذلك على تفرد كلٍ منها بقيم جمالية قائمة بذاتها وكذا على الشكل والقيم التعبيرية ٠كما يتطرق البحث إلى مراحل نمو العمل الفني من خلال الطبعات

التجريبيـــة وعنـــد الحـــذف والإضافـــة علـــى الســـطح الطبـــاعى ،
كذلك التعرف على الخصائص التعبيرية التى ترتبط بنوع وملمس السطح الطبـاعى ،
كذلك يتعرض البحث لبعض المشكلات التى تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيذ الأعمـال الفنية ذات المساحة الكبيرة٠٠٠

وترجع أهمية مشكلة البحث فى أنه يتعـــرض بالدراســة والتحليـل لإظهار اختلاف القيم الجمالية والتشكيلية التى تنتـج عنـد اسـتبدال الألوان فى الطباعة البارزة من القالب الخشبي لعدة طبعات من أصـل عمل فني واحد وذلك من خلال نماذج لأعمال فنانين لهم وجود مؤثـر وإضافات بارزة فى هذا المجال ٠٠٠

كذلك للبحث أهمية خاصة لارتباط مقوماته بالنشاط العملي للبـاحث ،

وللوصول إلى تحقيق هذه الغاية اجتهد البـاحث للإجابـة عـن الأسـئلة التاليـة :

ا ــ ما هي القيم التى أضيفت من خلال استخدام اللون فى الحفر والطباعة البـارزة ،

ب ــ هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجـة اسـتبدال الألـوان أو طريقـة الأداء ،

ج ــ ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألـوان بالنسـبة لفنـان الجرافيـك ،

وذلـك للاقـتراب والخـوض لتحقيـق أهـداف البحـث التاليـة :

١ــ تتبع بدايات ظهور الألوان فى الطباعة البارزة وخاصة المطبوعـة مـن القـالب الخشـبي ٠٠٠٠ ثـم مراحـل نموهـا وتطورهـا ،

٢ــ دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كـل طبعـة بقيـم تشكيلية قائمة بذاتها ، وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير ، كما يتطرق البحـث إلـى مراحل نمو العمل الفني من خلال الطبعات بالحذف والإضافة على السطح الخشـبى ،

٣ــ الإفادة من "الأسلوب" و "الأداء" والتقنية الخاصة بكل فنان أثناء معالجته للعمـل الفنـي المطبـوع مـن السـطح البـارز ( القـالب الخشـبي ) ،

٤ــ التعرض لبعض المشكلات التى تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيـذ أعمـال فنيـة مكونـة مـن عـدة أسـطح طباعيـة متجـاورة وطـرق التغلـب عليـها ،

٥ـ التأكيد على أن الخامة هي التى تملى خصائصها التعبيرية ، وقد اقتصرت حدود البحث على دراسة فنون الطباعة البارزة الملونة منذ بداية ظهورها حتى القرن العشرين ،لذلك ينهج البحث المنهج التحليلي التاريخى.

## الدراسات السابقة والمرتبطة بالبحث :

١ـ أ.د/ سعيد حافظ حداية " أثر اللون فى العمل الفني المطبوع " رسالة ماجستير ـ غير منشوره ـ كلية الفنون الجميلة ـ الإسكندرية ١٩٧٢ـ وقد تناول الباحث فى الباب الأول إلى عرض نبذة تاريخية عن الطباعة ، ثم تعرض للطرق الرئيسية فى الطباعة فى الباب الثاني ـ ثم بين أثر اللون فى طباعة الخشب الملونة ، وكذا طرق الطباعة المختلفة "الغائرة " و" البارزة " ثم " المستوية " وخاصة طباعة "الإستنسل "

ثم تعرض البحث فى نهايته فى الباب الثالث إلى أحبار الطباعة وصناعة الورق ، وعلى ذلك يكون الارتباط هنا بالجزء الخاص بـ " طرق الطباعة البارزة الملونة وتحديداً طباعة الخشب " و " أثر اللون فى طباعة الخشب الملونة "

٢ـ أ.د/ إدريس محمود فرج الله " الملمس واللون فى طباعة الخشب ".رسالة ماجستير ـ غير منشوره ـ كلية الفنون الجميلة ـ الإسكندرية ١٩٧٢ ، وقد تناول البحث فى الفصل الأول إلى دراسة وعرض لتطورات طباعة الخشب فى " اليابان " ، ثم " الغرب " ـ ثم إلى " خطة الحفر والطباعة " فى الفصل الثاني ، ثم إلى " خامات طباعة الخشب " فى الفصل الثالث ـ ثم " أدوات طباعة الخشب " فى الفصل الرابع ثم " ما هو الملمس " فى الفصل الخامس ـ ثم فى الفصل السادس " تعريف اللون " ـ وينتهى البحث فى الفصل السابع بـ " نماذج لفناني الطباعة اليابانية الحديثة " . على ذلك يلاحظ الارتباط فى العديد من النقاط والتي تمهد للموضوع الأساسي للبحث ، وأنها لم تتعرض بشكل مباشر للموضوع الرئيسي للبحث المقترح حيث أنها لم تطرق موضوع " أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الفني الواحد على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة "

٣ ــ أ.د / صبري حجازي ــ " الرؤية الفنية والتعبير فى فن الحفر " رسالة ماجستير ــ غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ الإسكندرية ١٩٧٢ ، وقد جاءت الدراسة فى ثلاث أقسام ــ القسم الأول : ويتناول "الرؤية الفنية والتعبير " والقسم الثاني : عرض تاريخي عن " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة " ، بشكل عام ، والقسم الثالث : والأخير في البحث عرض الباحث دراسةً عن " الفنان والرؤية " ، على ذلك يكون الارتباط فى القسم الثاني : " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة " حيث لم يتعرض البحث بشكل مباشر للموضوع الرئيسي للبحث المقترح ، " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة"

٤ ــ حسن جابر حسن خلف "الشكل والملمس فى الصورة المطبوعة بالحفر البارز " رسالة ماجستير ، غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ــ القاهرة ١٩٧٥ ،وجاءت الرسالة فى ثلاث أبواب ، الباب الأول " الأسس التكنولوجية للصورة المطبوعة بالحفر البارز " ثم الباب الثاني " الشكل الفني وطباعة الحفر البارز " حيث تعرض الباحث فيه إلى اللون فى الطباعة بشكل عام، وهو أحد الموضوعات التى يرتبط بها البحث المقدم ، ثم الباب الثالث بعنوان " الملمس " وبذلك لم يتعرض الباحث إلى الموضوع الرئيسي " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة "

٥ ــ د.الششتاوى إبراهيم أحمد أبو العطا ، " اختلاف القطع والملمس فى الطباعة الخشبية وأثره فى إثراء وتنوع العمل الفني " رسالة ماجستير ــ غير منشوره ــ كلية الفنون الجميلة ــ الإسكندرية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٧٥ ، وجاءت الرسالة فى ثلاثة أبواب ــ الباب الأول : يبحث فى " تاريخ الطباعة البارزة باستعمال القوالب الخشبية " بداية من السومريين منذ خمسة آلف سنة تقريباً ، ثم فى الصين حيث تحدد بداية الطباعة بها فى حوالي عام ٧٠٠ بعد الميلاد ثم انتقلت إلى أوربا فى عام ( ١٤١٨) فى "مينز" بألمانيا ثم تعرض إلى" الطباعة الخشبية فى اليابان " ثم فى الباب الثاني : " الأدوات " والخامات اللازمة فى طباعة الخشب وفى الباب الثالث تعرض الباحث إلى "حرفية العمل المطبوع من خلال تجاربه الخاصة" .

٦ـ سهير أبو شادي " الشكل والمضمون فى فن الحفر المعاصر " رسالة ماجستير غير منشوره ـ كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان ـ القاهرة ١٩٩١ ، وجاءت الرسالة فى ثلاث أبواب ـ الباب الأول " العلاقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفني ـ ويبحث : لغة الكلمة ولغة الصورة ـ مفردات الشكل وتنظيمها ـ تنظيم المفردات ـ المضمون فى العمل الفني ، وتحت عنوان " لغة الصورة المطبوعة وطرق إخراجها " جاء الباب الثاني ، الذي احتوى ثلاث فصول : الأول تاريخي يعرض " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة ، والثاني يتحدث عن " أثر بعض الاتجاهات الفنية فى العصر الحديث على فنون الحفر والطباعة من حيث الشكل وأسلوب المعالجة والطرق الجديدة فى الأداء وأثرها على الشكل والمضمون "، وفى الفصل الثالث يتعرض البحث إلى " جماليات الجمع بين أكثر من طريقة فى عمل واحد "، وفى الباب الثالث " دراسة تحليلية ومقارنة لعلاقة الشكل بالمضمون " وقد احتوى فصلين ـ الأول " فن الحفر المعاصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين " والثاني " تنظير حول تجربة الباحثة الشخصية " ،

ومن خلال العرض السابق يمكن القول بأن تلك الدراسات السابقة لم تتعرض بشكل مباشر إلى الموضوع الرئيسي للبحث المقترح حيث أنها لم تطرق موضوع " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة " ،

# الباب الأول

# التتابع التاريخي لتطور فنون الطباعة البارزة

الفصل الأول : الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة .

الفصل الثاني : تقنيات الطباعة البارزة الملونة .

# الفصل الأول

# الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة

* فن الحفر البارز .
* تطورات الطباعة البارزة ( الخشب ) في اليابان - ثم الغرب .

" إستعمل فن طباعة الخشب فى الشرق الأقصى قبل أوروبا وأمريكا وظهـــــرت فكرته فى الصين من إستعمال أختام خشبية فى عمل طبعات زخرفيه ورمزية على الصلصال أو الشمع ،

ومن هذا الفن البالغ القدم نبتت فكرة طباعة المسطحات الخشبية ، وإنتقل حفـــــر الخشب من الصين الى اليابان فى القرن السادس ميلادية مع بـــزوغ الـــبوذية BUDDHISM وقد أشارت المؤلفات المختلفة الى أن أقدم أمثله لهذا الفـــن ، من المكتوب الالـــهى المطبوعـــة ، التـــى أطلـــق عليـــها HYAKUMANTO DHARANI وقد خصصت للمعابد العشرة الرئيسية ، وكـــانت هـــذه الطبعـــات الصينية الطابع تخلو من الرقه ،

ويعود تاريخ هذه الصور الى أوائل القـــرن الحـــادى عشـــر ، ويطلـــق عليـــها الـــ SEMMEN KUSHAKYO وهى عبارة عن نسخ توضيحية للمخطوطـــات البوذية ،وتسرب هذا الميل من العاصمه كيوتو KYOTO الى مختلـــف أنحـــاء اليابان وإنتشر بالتالى فن الطباعة إنتشاراً واسعاً " . [١]

## فن الحفر البارز

" من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القـــدم رسوماً ورموزاً إستخدمها لأغراض شتى وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصـــها بأنها وسائل إتصال حيث إستخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للإتصال مع غيره من ناحيه ومع ذاتة من ناحيه أخرى ،

لقد إستخدمت كلمه " حـــفـــر " و " طباعة " عبر العصور على كل رسم مطبـــوع ،، وبعد إنتشار الفنون التخطيطية أو الفنون الطباعيه وعلى نطاق واسع فى كـــل أنحاء العالم بدأ النقاد والفنانون والمعنيون فى هذا الحقل الإبداعى فى البحث عـــن مسمى يشمل هذا الإتساع الوظيفى والتقنى ،

إن كلمة " حفر " تدل على مرحلة من مراحل هذا الفن كما هو الحال مـــع كلمـــة " طباعه " فما الحفر والطباعه الا مرحلتان متلازمتان من مراحل الفن التخطيطى

---

[١] ادريس محمود فرج اللة ( الملمس واللون فى طباعة الخشب ) رسالة ماجستير غير منشـــوره ــ كلية الفنون الجميلة الأسكندرية ــ ١٩٧٢ ص ١

أو الطباعى أو كما إتفق على تسميته بالفن " الجرافيكى " ويطلق هذا المصطلح أو المسمى على كافة النشاطات الفنية ذات العلاقة بتقنيات الخط ،

وإستمر الإنسان فى ممارسة هذا الفن مطوراً ما أخذه عن اسلافه مضيفاً اليه ما يمليه عليه عصره ، ومتطلباته ... ففى مرحله من المراحل القديمة توصل الإنسان الى عمل الأختام التى تعتبر من التطورات التكنولوجية المتأخره والتى تتمثل بها بدايات الحفر من أجل الطباعه وكان هذا التطور التقنى نتيجه للتطور الوظيفى الذى يقع على عاتق هذا الفن والذى يتلخص بإيجاز فى إمكانية تكرار الرموز المرسومه فى يسر وسهوله ... فكانت الأختام حلاً من الحلول الأولية لهذه المشكلة ، هذا التطور التقنى أدى الى البحث عن مواد أخرى أكثر ملائمة فأستبدل الختم الطينى بالختم الحجرى ومن ثم الخشبى وأخيراً المعدنى ثم من المطاط " الكاوتشوك " ،

" فأصبح هناك حفر على الحجر وحفر على الخشب وآخر على المعدن كل هذه كانت من أجل تسهيل إعادة الرموز المستخدمه كوسيلة إتصال بطباعتها على مسطح لذلك نجد أن الحفر أصبح مقروناً بالطباعه وبدأت الطباعه على الورق تحتاج الى تقنيات حفر تختلف عن الطباعه على الجلد أو القماش... وخلال تلك الحقبة المتصلة لم يهمل الفنان " الجرافيكى " القيمة الجمالية إذ لم تكن المتلطبات الوظيفيه للعمل تهم الفنان فقط بل إستدعت الضرورة توفير قيم جمالية وتعبيرية لا يقل دورها عن القيم التطبيقية فأصبح فناً تشكيلياً ذا قيم تطبيقية تجعل منه فناً قادراً على تحقيق الإتصال السريع والإنتشار الواسع بين الفنان والجمهور مما حدا ببعض الكتاب والنقاد الى أن يصفوا هذا الفن " بحضارة ما بعد الكتابة " كما أطلق عليه أيضاً " فن القرن العشرين " بكل المقاييس لكونه أبرز الأنماط الفنيه التى تحقق فيه الصله العضوية الفعاله ما بين التقنيه والإبداع ،

إذا كانت فنون الجرافيك تعتمد على الطباعة في جانبها الأكبر فإن الطباعة أيضاً لها ركائزها الثلاث الرئيسية .. فهى تنتج إما عن سطح طباعي بارز " طباعة بارزة " أو من سطح طباعي غائر" طباعة غائرة " أو من سطح طباعي مستوى ... ليس بالغائر أو البارز" طباعة مستوية " وهي ما إعترف على تسميتها بطباعة الليثوجراف التى تطورت إلى طباعة "الأوفست" كذلك يوجد نوع رابع من طرق

الطباعة يعرف بالطباعة " النافذه " بدأت بطباعة الإستنسل وتطورت إلى طباعة الشاشة الحريرية " السلكسكرين " ٠

فالحفر البارز إذن دعامة أساسية من دعامات فنون الجرافيك و ترجع أهميته إلى أنه أقدم أنواع الطباعة ولا يزال حتى الآن يشكل جانباً أساسياً ــ كمسطح له معطياته الجمالية التي تحقق العديد من المضامين الفنية لكثير من مبدعي الفن في عصرنا الحديث ــ بل لقد كانت الطباعة البارزة هي الشكل الذي تحققت من خلاله فلسفة بعض المدارس الفنية وأعنى القطع أو الحفر الخشبي بالذات حيث أنه موضوع البحث ــ بمساحاته العريضة ، و خطوطه السميكة ــ مع تأثير بصمات ملامس ألياف الخشب واستغلالها جمالياً كما فعل التعبيريون على سبيل المثال " [1] ٠

والحفر البارز ببساطه شديدة " RELIEF PRINTING " هو الطباعة من سطح بارز أى أن يكون الجزء الموجب المغطى بالحبر والذى يترك بصمته على الورق هو الجزء البارز ٠ أما الجزء السالب الذى لا يطبع ويكون بعيداً عن إسطوانة التحبير والذى يستبعد وينتزعه الفنان من السطح أثناء العمل ( أى يقوم بحفره ) هو الجزء الغائر ٠

والخامات التى تستخدم فى هذا الغرض عديدة ٠٠٠ الخشب ــ اللينوليوم ــ الشمع ــ الجص ــ البلاستيك ٠٠٠ الخ ٠

ولكن أكثرها شيوعاً و إستعمالاً ٠٠٠ الخشب ــ ثم اللينوليوم ٠

ولا يمكننا أن نحدد بداية نشأة الطباعة البارزة فى أوربا بشكل قاطع ــ حيث أنه ظهر فى مرحلة متأخرة نسبياً ٠٠٠ إلا أن الطباعة من السطح البارز بدأت تظهر مع بدايات القرن الخامس عشر ٠

" على أنه من المؤكد أن الأوربيين قد عرفوا القوالب الخشبية المحفورة قبل ذلك بزمن طويل ولكن ليس لإنتاج صورة مطبوعة بل لطباعة بعض النماذج الزخرفية لتزيين وتجميل الثياب والمنسوجات ــ وكانت تلك القوالب تميزها البساطة وإن لم تكن متساوية الأضلاع ــ إلا أنها رسمت وحفرت بعناية ٠

---

[1] د ٠ محمود صادق ــ الفن الغرافى ــ جدلية التطور بين الوظيفة والتقنية ــ أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الأول لفن الجرافيك ــ القاهرة ١٩٩٣ م٠

ومن السجلات التاريخية يمكن التأكد أن قدماء المصريين قد عرفوا القالب الخشبى المحفور والمستخدم فى الطباعة على الأقمشة وذلك قبل الميلاد بألفى عام على الأقل بعد ذلك عرفه أهل الصين على المستويين الإمبراطورى والشعبى .

وهذه القوالب لها قصة قديمة معروفه فى الصين القديمة ( عندما أصيب أحد الأباطرة القدامى بالأرق على أثر أحلام مزعجة فأمر إثنين من قواده بحراسة باب حجرة نومه طول الليل ... و يشعر الإمبراطور بنوع من الإطمئنان فينام بهدوء ويزول عنه الأرق .. لكنه يخشى إن هو صرف الحارسين .. أن تعود الأرواح الشريرة ... فيطلب من أحد الرسامين المرموقين ـ أن يصوروا له شكل القائدين بدقه وبكل أوصافهما . أحدهما على يمين الباب والآخر عن يساره ... وتنجح هذه الوسيلة ويقبل الناس عليها لطرد الأرواح الشريرة عموماً ، او لإسترضاء الآلهه ، وقديماً كانوا يخصون لكل شىء الهاً "[1] ..... ويلجأ الناس الى الحفارين ليحفروا لهم هذه الصور ويطبعونها وينشرونها تيسيراً للحصول عليها .

" ومع القرن السادس بعد الميلاد وصلت طباعة القوالب الخشبية الى مرحلة متطورة فى مصر ... وفى نفس الوقت بدأت تنتشر فى عديد من بلدان العالم " الهند ـ الصين ـ اليابان ـ المكسيك ـ إيران ... وغيرها ، ومما لا شك فيه أن بعد إختراع الورق فى الصين عام ١٠٥ ميلادية ... تبعت ذلك محاولات للطباعة وإن كانت بدائية إلا أنه قد صادفها بعض النجاح .. وكانت المحاولات الأولى لذلك تستلزم طباعة الشكل المحفور على الخشب والمحبر وقد ظلوا يطورون تلك التجارب حتى تم التوصل الى الطريقة التى عرفت بإسم ( الإحتكاك ) RUBBING فبدلاً من الضغط بشدة الى أسفل على القالب الخشبى الموضوع على الورقة تم وضع الورقة فوق السطح المشبع بالحبر للقالب الخشبى ـ ثم فركه وصقله حتى تتم عمليه الطباعة وهو ما يحدث أثناء الطباعة من القالب الخشبى حتى وقتنا هذا .

وكما ذكر قبلاً أنه ربما تكون أقدم المطبوعات هو ذلك النص البوذى الذى تمت طباعته بطريقة القطع الخشبى ـ وكانت الطريقة المثلى بالنسبة لهم ـ لانتاج كم ضخم من طباعات النصوص حتى يتسنى لهم ترتيلها ... كذلك بلغت الطباعة

---

[1] محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية ص ١١٠ ، ١١١

ذروتها فى الشرق فى القرن العاشر الذى إشتهر إسمه كما إشتهر إسم "جوتنبرج" فى أوروبا بعد ذلك بخمسة قرون من الزمان ٠

هذا وقد تم تصنيع الورق فى بداية الأمر ٠٠٠ فى أوروبا بواسطة الأسبان فى القرن الثانى عشر وفى عام ١٢٧٦ أنشىء مصنع فى مدينة " فابريانو" بإيطاليا FABRIANO وقد أصبحت تلك المدينة مركزا لصناعة الورق بعد ذلك ٠٠٠ وقد قامت بإمداد معظم الدول الأوروبية بأجود أنواع الورق على مدى القرن الرابع عشر ٠٠٠ وإستمرت فى إنتاجها منذ ذلك الوقت وحتى الآن ٠

ومع مطلع القرن الخامس عشر تم إنتاج الورق أيضاً فى كل من ألمانيا وفرنسا ولم يمض وقت طويل حتى تحقق لكلتا الدولتين الإكتفاء الذاتى من الخامات ٠ وقد واكب تزايد إنتاج الورق فى أوروبا إستخدام فن الطباعة وإنتاج الصور المطبوعة "[1] ٠

ووصل الأمر فى نهاية القرن الخامس عشر ٠٠٠ أن أصبح من المعتاد والمألوف أن يقوم المصوريين الألمان بحفر أعمالهم الخاصة ٠٠٠ وإن كانت وظيفة الحفار قد أصبحت وظيفة لها وجودها وكيانها الخاص فقد كان من المعتاد أن يقسم العمل على مراحل ٠٠٠ فهذا المصور قد أنجز عمله على قماش الرسم ٠٠٠ ثم يجىء الرسام الذى ينقل هذا الرسم ويعيد تنفيذه بطريقة تناسب قدرات الحفار وإمكانيات القالب الطباعى ـ ثم يجىء دور الحفار الذى يقوم بإستخدام أدواته والتعامل مع السطح الطباعى لينتج فى النهاية طبعة مأخوذة عن رسم هو بدوره مأخوذ عن أصل مرسوم أو مصور وقد ساد هذا الإسلوب خلال قرنين من الزمان, الخامس عشر والسادس عشر ولكن هذا لا يمنع ٠٠٠ كما أسلفنا ٠٠٠ أن مجموعة من الفنانين كانوا يعدون رسومهم الخاصة للطباعة ـ وكانوا ينفذونها بأنفسهم ٠٠٠ وقد لجأ الرسامون الى رسم الخطوط الرئيسية فى تبسيط مقصود حتى يتاح لهم تلوين المناطق والأشكال المحددة باليد ٠٠٠ وفى خلال الربع الثانى من القرن الخامس عشر أصبحت تلك الرسوم والخطوط أكثر إتقاناً وبدأ الإهتمام بتصوير الخلفيات وتمثيل المناظر الطبيعية ٠٠٠ ولكن هناك بعض النقوش الكنائسية الممثلة خلف وفوق مذبح الكنيسة قد عرفت طريقها الى المسطحات

---

[1] DOUGLAS PERCY – AHISTORY OF WOOD – ENGRAVING NEW YORK : E.P. DUTTON & CO – 1928. P.7

الطباعيــة وأمكن تنفيذها فى مطبوعــات ذات خطوط سوداء وألوان زاهية مبـــهرة للعين إستخدمها العامة كبديل رخيص للرسومات ٠

بعد ذلك بدأت الموضوعات المستوحاة والمأخوذة من الحياة اليومية تتدفق مـــن خلال المطبوعات فى صياغات جمالية مناسبــة ٠٠٠ ولم يمض وقت طويـــل حتـــى أصبحت تلك المطبوعات البارزة ذات تأثير على الفنون الأخرى ٠٠٠ فقــد ســاعدت على خلق وإبتكار أشكال جديدة ٠٠٠ وبالتدريج ٠٠٠ أدرك رجال الكنيسة أهميـــة الصورة المطبوعــة مجاورة للنص المكتوب ٠٠٠ ووجدوا فى طريقة الحفر البـــارز على الخشب وسيلة لنشر المعرفة الدينية ٠٠٠ وبإســلوب إقتصــادى غــير بــاهظ التكاليف يستطيعون تدعيم نفوذ الكنيسة وتعاليمها وبدأت الأديرة أيضاً تنتج اللوحــات المحفورة التى تحكى القصص الدينية عن حياة السيدة العذراء والمسيح ٠

وخرجت من الأديرة طبعات لا حصر لها لاقت رواجاً كبـــيراً خاصــة بيــن زوار وحجاج الأماكن المقدسة ٠٠٠ وقد إحتكرت الأديــرة إنتــاج وبيــع أعمــال الحفــر المطبوعــة ٠٠ وشاركهم بعض الرهبان فى عملهم ٠٠٠ وبعد أو وجــد محــترفوا الطباعــة فرصة عمل منتظم و بحرية أكثر فى العمل داخل تلك الأديرة إلا أن أكـــثر مصادر الربح فى إنتاج المطبوعات فى أوروبا كان فى ( أولم ULM ) (وهى مدينــة فى المانيا لها شهرة كبيرة فى التصميم الفنى ) وفينيسيا ( VENICE ) حيث كــانوا يطبعون أوراق اللعب ( الكوتشينة ) والى جانب غـــزارة الإنتـــاج ٠٠٠فقــد إهتــم الحفارون بالمحافظة على المطبوعات وبقائها أطول وقت ممكن وبالتالى فقد إهتمـــوا بالأعمال الصغيرة حتى يمكن حفظها وتخزينها ٠٠٠والكثير من تلك المطبوعـات ذات الحجم الصغير عاشت حتى وقتنا هذا وذلك لأنها حفظت وخزنت داخل أغلفة مقـــواه وداخل صناديق الملابس ٠٠٠ وبالتالــى فإن الأعمال ذات الحجم الكبـــير لــم تكــن مألوفة فى ذلك الوقت , ولعل أكبر مساحــة تم إنتاجها لم تزد عن (٧،٥ م× ٢٤سم) ويعتبر هذا الحجم ضخم جداً بمقاييس هذا الزمــان ( شكل ١ )

وبدأت الكتب المطبوعــة فى الظهور ٠٠٠ وكان مصمم الكتاب يترك مسافــة بيضاء فى بعض الأحيان لتزيينها بالحروف الكبيرة المزركشة وأحياناً أخرى كــانت صفحــة الكتاب تكتب بخط اليد ( فى الفترة التى جمعت بين المخطوط والنســخة المطبوعــة)

وعمل رسماً توضيحياً والغالبيـــة العظمى من تلك النصوص والرسوم كـــانت تطبـــع مجتمعه من قالب خشبى " ٠[١]

" من أوائل الطبعات التى ظهرت فـــى أوروبا والتى طبعت على الورق ٠

ومن المحتمل أن يكون هذا الشـــكل أحد ثلاث مشاهد أعدت لتطبع متجـــاورة لتمثل بالترتيب محنة صلـــب المســـيح ( فى المنتصف) ومجموعات من الجنود على الجانب الأيمن والأيسر ٠

مقـــــاس ( ٧،٥ × ٢٤ ســـــــم )

ـ مجهولة الإسم

طبعت حوالى ( عام ١٣٧٠)

وتتسم ببساطه الأداء فى خطـــوط رسم الثلاث جنود على الجانب الأيمـــن كذلك عدم ظهور الظلال أو تعقيدات فـــى خطوط الملابس ٠"[٢]



شكل ( ١ )

طباعة خشب ( حوالى عام )١٣٧٠

مقاس (٧،٥× ٢٤ سم)

---

[١] المرجع السابق صـ ١٦

٢ DOUGLAS PERCY BLISS - AHISTORY OF WOOD ENGRAVING NEW YORK : E.P.DUTTON & CO – 1928 P. 11 – 12

ومعظم تلك الكتب التى بقيت حتى يومنا هذا هى كتب دينية تشرح النصوص الإنجيلية وتقدم القصص الدينى وكذلك العظات والعبر . (شكل ٢ ) , ( شكل ٣ ) ، ( شكل ٤ ) ، ( شكل ٥ ) .

" وقد تميزت صناعة تلك الكتب فى ألمانيا وهولندا ... وبعض المقطوعات المنفردة والصور الإيضاحية التى تمت طباعتها فى تلك الكتب من قوالب خشبية تعتبر من بدايات التاريخ الحقيقى لفنون الجرافيك .

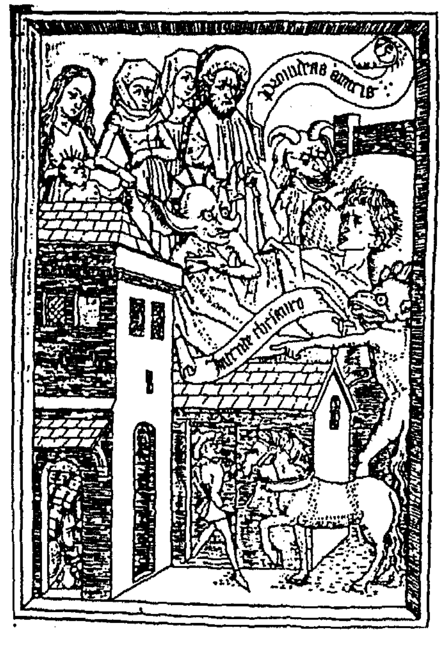
إن الرسوم التوضيحية التى تطلبتها تلك الكتب تشكل الدعامة الكبرى فى تطوير الحفر على الخشب و الذى ظل تأثيره مستمراً حتى القرن التاسع عشر ... ولقد كان حل مشكلة الصفحة المطبوعة من ترتيب النص وتحديد أماكن الزخارف المزينة والصور التوضيحية يتطلب حساسية مرهفة ويخضع لإعتبارات جمالية كانت تأخذ طريقها حثيثاً نحو فنون الكتاب ... ولعل أكثر الكتب المصورة والتى خرجت على درجة عالية من الحس الجمالى كان ذلك الكتاب الذى تم إخراجه فى مينز ( MAINZ ) عند نهايات القرن الخامس عشر ( ١٤٨٦ ) وقد كان هذا الكتاب حصيلة رحلة حج الى الأراضى المقدسة قام بها ( برنارد فون بريدنباخ BERNHARD VON BREYDENBACH ) وقد رافقه الفنان ( ايرهارد رويش ERHARD REUWICH ) الذى أنجز مجموعة من الرسوم التسجيلية الدقيقة والتى تناول فيها مظاهر الحياة ومعالم وملامح الأراضى المقدسة ـ وهى رسوم تعد بحق أول بداية للتناول ( الطبوغرافى ) للحفر الخشبى وهو أمر كان غريباً وجديداً فى هذا الوقت بالنسبة للفنانين والحفارين ولا نسقط من حسابنا الإخراج الرائع للإنجيل الذى صممه كولون ( CLONGNE ) و قام بطباعته هنريك كوينتيل ( HENRICH QUNTEL ) فيما بين عامى ( ١٤٧٨ ـ ١٤٧٩ ) حيث إحتوت الصفحات على حاشية زخرفية على درجة كبيرة من الدقة والرقه والجمال كما إحتوى الإنجيل على أكثر من مائة عمل مطبوع. أعدت كرسوم توضيحية نفذت جميعها بالحفر على الخشب "[1]

---

[1] المرجع السابق صـ ١٧



شكل ( ٢ )
"مشهد نفاذ الصبر " من كتاب ARS MORIENDI حوالى عام ١٤٦٥
٥،٥ × ٧،٥ بوصة "(*)



( شكل ٣ )
مشهد " إغراء الجشع " من
كتابARS MORIENDI
حوالى عام ١٤٦٥" (*)

---

* DOUGLAS PERCY BLISS AHISTORY OF WOOD ENGRAVING NEW YORK E.P.DUTTON & CO - 1928 P. 19 - 21



( شكل ٤ )
صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية من منتصف القرن الرابع عشر ـ طباعة بارزة حفر ـ على الخشب ٠



( شكل ٥ )
صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية من منتصف القرن الرابع عشر طباعة بارزة ـ حفر على الخشب ٠

وجاءت كلها على مستوى عال من التشكيل الفنى والتقنية الدقيقة محققة المضمون الدينى والفنى ـ فكان لها تأثيرها لزمن طويل على فنانى الرسوم التوضيحية وممارسى فن الحفر البارز ٠"

" كما أن كتاب التاريخ ( CHRONICLE ) الذى شارك فى تصميمه وإخراجه إثنان من عباقرة فنانى نورمبرج ( NURMBERG ) وهما "مايكل ولجمات" ( MICHAEL WOLGEMET ) و" دولهلم بليدنورف" ( WILHEHM PLEYDEN WURFF ) هذا الكتاب إحتوى على عديد من الرسوم التوضيحية التى تكشف مدى مقدرة وتمكن هذان الفنانان ٠ وفى الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الخامس عشر ٠٠٠ كانت فنون الطباعة البارزة فى تطور مطرد ٠٠٠ والتمكن من الصنعة بلغ حداً كبيراً ٠٠٠ وكانت قمة هذا التطور والتمكن متمثلة فى أعمال الحفر

على الخشب التى قام بإنجازهــا "الــبرخت دوريــر"( ALBRECHT DURER ) (١٤٧١-١٥٢٨) لسفرالرؤيا وتمثل فيها :ـ الإبداع الفنى ٠٠٠ شــكلاً ومضمونــاً ٠٠٠ تلك الصفحات الخمسة عشرة التى أبدعها دورير تفوقت على كل ما سبقها مــن أعمال الحفر البارز على الإطلاق ( شكل ٦) و ( شكل ٧) ولعل أهم ما قدمــه دورير فى تلك الأعمال ٠٠٠ هو تحرره من النموذج القوطى وتجاوزه الى رؤية أكثر عمقــاً متأثراً بمثاليــات عصر النهضــة "[١] ٠



( شكل رقم ٦ )

ألبرخت دوريرALBECH DURER (١٤٧١ـ ١٥٢٨) مشاهد من سفر الرؤيــا - طباعة بارزة - حفر على الخشب (١٥×١٠ بوصة ) حوالى عام ١٥١٤

[1]ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT P. 29



( شكل ٧ )

البرخت دورير ALBECHT DURER (١٤٧١_ ١٥٢٨) "الفرسان الأربعة" من مشاهد سفر الرؤيا _ طباعة بارزة _ حفر *على الخشب*_ عام ١٥١١

وفى عام ( ١٥١١ ) يقدم ( دورير ) رؤيته الخاصة ( لالآم السيد المسيح) وعددها سبع وثلاثون عملاً من أعمال الحفر البارز ( شكل ٨ ) .

ولعلنا هنا نتسائل ... عن جماليات الأداء فى أعمال هذا الفنان الرائد ؟ لقد تأكدت فى ( البرخت دورير ) الثقافة القوطية مع الإستفادة من معطيات ومثاليات الطابع المميز لعصر النهضة الأوربية ... لقد كان على درجة عالية من الفهم لقيم الحفر والطباعة ... وكان يقوم عادة بالرسم المباشر فوق مسطح الخشب ... وهو عادة من خشب الكمثرى ... وكان يتولى بنفسه الإشراف على كل مراحل العمل إن لم يقم بتنفيذ معظم الأعمال بنفسه وقد وصل الى أبلغ حدود الإجادة فى إستخدام أدوات قطع الخشب ، وكان يهتم أبلغ الإهتمام بالتفاصيل الدقيقة وإكتسب خبرة كبيرة فى ترجمة الدرجات الظلية ... وإذا كان لضغط العمل فى مجال الحفر البارز قد إضطر فى بعض الأحيان الى الإستعانه فى مراحل معينة ببعض الحفارين من تلاميذه الا أن أعماله المنفذه على المعدن قد قام بحفرها جميعاً بنفسه .. وقد كان لأعماله تأثيراً كبيراً على الرسوم التوضيحية والحفر الألمانى بشكل عام من حيث الأداء والأسلوب التقنى فقد تميز أدئه بإنسيابية الخطوط وتجاور النقط . وكذلك توظيف تقنيات ( التظليل المتداخل ) والذى يكسب العمل أثراً متموجاً يوحى بتجسيم العناصر الطبيعية .. مع الإحتفاظ بالخط الخارجى ( OUT LINE) الذى كان سمةً من سمات عصر دورير .

" ويأتى بعد ( دورير ) فى القرن السادس عشر فناناً أخر تميز فى عالم الرسوم التوضيحية المنفذة بالطباعة البارزة من قالب خشبى وإهتم بالأعمال الزخرفية التى تصاحب الموضوعات المكتوبة وأولى إهتماماً أكبر لفنون الكتاب ... ولعل أهم أعماله فى الحفر على الخشب الرسوم التوضيحية لمجموعة ( رقصة الموت ) ( شكل ٩ ) هذا الفنان هو ( هانز هولبين الأصغر HANS HOLBEIN THE YOUNGER ) ( ١٤٩٧ ١٥٤٣ ) .

وربما كانت فكرة تلك الأعمال مأخوذة عن مجموعة اللوحات الجدارية الدائرية التى وجدت فى مقابر العصر الأتروسكى ونشرت أعمال هولباين فى مدينة ( بازل ) .

كما تميزت رسومة بالفخامه والصياغة الجمالية العالية وقد إستخدم الظلال المتوازية ولم يستخدم الظلال المتعارضه أو المتقاطعه إلا فى أضيق الحدود كما نستشعر خبرته فى التكوين مع وضع الزخارف بحساب دقيق فلا نكاد نرى تفصيليه

زخرفيه ليست فى موضعها ٠٠٠ ورغم بساطة التناول وقلة الخطوط إلا أنـــه حقــق تأثيراً دراميأ ٠٠٠ والهياكل العظميــة هنا فى مقدمـــات الأعمـــال تمثــل المــوت وتشارك فى تأكيد الحس المتشائم والإنذار بالأحداث السيئة " ٠ [١]

كما إنتشر أيضا فى تلك الفترة العديد من الأعمال المطبوعــة مــن خــلال الخطــوط الخارجية فقط وملونة باليد بألوان زاهية فى طبعات شعبية جمعت بيــن المخطــوط والنسخة المطبوعة ٠ كما أن بعض حفارى إيطاليا إستخدموا الطباعـــة الملونــة ، وبوجه عام فإن أهم فنانى الحفر البارز فى أيطاليا تواجدوا فى مركزين رئيسيين ٠٠ ( فينيسيا VENICE ) وفلورنسا ( GLORENCE ) وذلك فى العقد الأخير من القرن الخامس عشر ٠٠٠ و كانت الكتب التــى تطبــع فــى فينيســيا أكــثر رقــة وبراعة و لكن نوعية الرسوم التوضيحية فى كلتا المدينتين كانت متقاربة وإن كــان الفلورنسيين قد تفوقوا فى الإستجابة والقدرة على التعبير وبشكل خاص فى تصويــر الجو العام للمنظر أو الحدث ٠٠٠٠٠٠٠٠ ولعل أهــم الصفــات الشــائعة لغالبيــة الحفارين الفلورنسيين هى إحاطة أعمالهم بإطار من الزخارف يشبه برواز الصورة ٠ (راجع شكل ٤،٥ ) "٠ [٢]

وقد ظلت الرسوم التوضيحية المنفذة بالحفر البارز فى فرنسا ذات نزعة قوطية ولــم تتأثر بالنهضه الإيطالية إلا فى قرب منتصف القرن السادس عشر ٠

ومن الأعمال التى شاعت فى فرنسا وتميزت بسهولة الأداء والفــهم علــى الســواء والتى كانت مليئة بالحيوية ــ رسوم لوحات رقصة الموت التى نفذت خــلال القــرن الخامس عشر ( شكل ١٠ ) وقد إقتربت من شكل الرسوم المتتابعة فــى تسلســلها لمواضع وقوف الهياكل العظمية ــ وقد تميزت تلك المجموعة بتحررها الى حد كبــير من طابع المنمنمات ٠٠٠ ولكن أكثر الأعمال الفرنسية خصوبة وتعبيراً بالفعل عــن الشخصية الفرنسية هو ما جاء فى" كتب الســاعات " ( BOOKS OF HOURS ) وقد الزمت تلك الكتب فى تصميمها وأسلوب تنفيذها بالخطوط مع التوظيف المناســب للحفرعلى الخشب فى عمل الزخارف والحواف المحيطة بالصفحات وكذلك الحــروف الإستهلالية فى بداية النصوص.( شكل ١١) ( شكل ١٢) ( شكل ١٣) ( شكل ١٤ )٠

---

[١] ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT . P٠ 30

[٢] المرجع السابق ص ٣٥



( شكل ٨ )

ألبرخت دورير ALBECHT DURER (١٤٧١_ ١٥٢٨)

(آلام السيد المسيح) طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ عام ١٥١١



( شكل ٩ )

هانز هولبين _ "رقصة الموت" _ طباعة بارزة حفر على الخشب

"ويعتبر الفنان الألماني "هانز بيرجمير" Hans Burgkmair (١٤٧٣-١٥٣١) فنان الإمبراطور ماكسيميليان Emperor Maximillian في الفترة من (١٥١٠ حتى موت الإمبراطور عام ١٥١٩) الفنان الأول المسؤول عن أمجاد " أوجسبرج" وتسجيلها في هذه الفترة قام "بيرجمير" بتنفيذ حوالى ثلاثمائة عمل محفور على الخشب تناول فيها سلالة نسب "أوجسبرج" فى سلسلة تتكون من تسعين قالب طباعى,كما قدم "بيرجمير" مائه وإحدى وعشرين عملا محفوراً تمثل السيرة الذاتية السياسية لحياة الإمبراطور. ويرجع الفضل اليه في انة قام بانتاج الصورة الشخصية الملونة "[١]

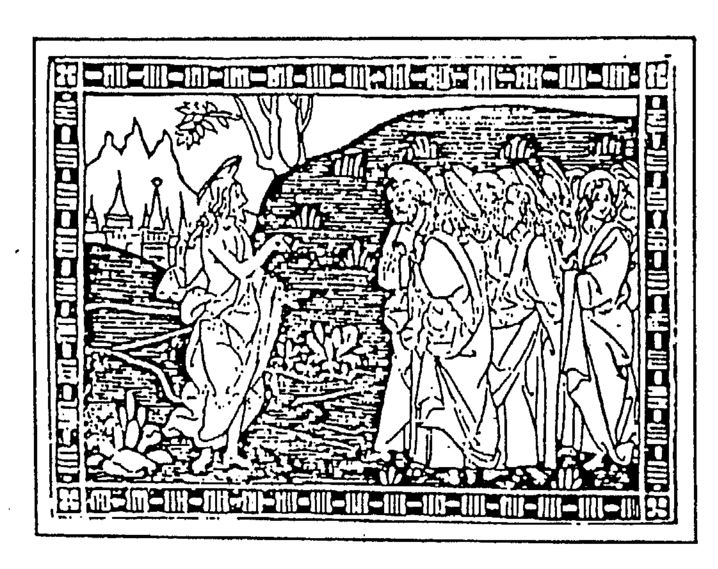
---

[١] صلاح محمد ابراهيم المليجى "الصورة الشخصية فى فنون الحفر و الطباعة" رسالة ماجستير -القاهرة ١٩٨٨



( شكل ١٠ )

نموذج من باريس لرسوم ( رقصة الموت ) طباعة بارزة حفر على الخشب

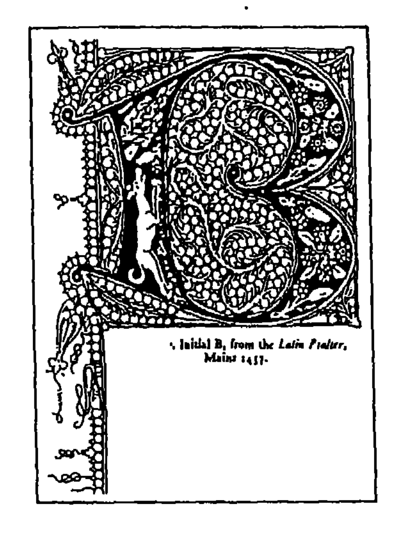


( شكل ١١ )

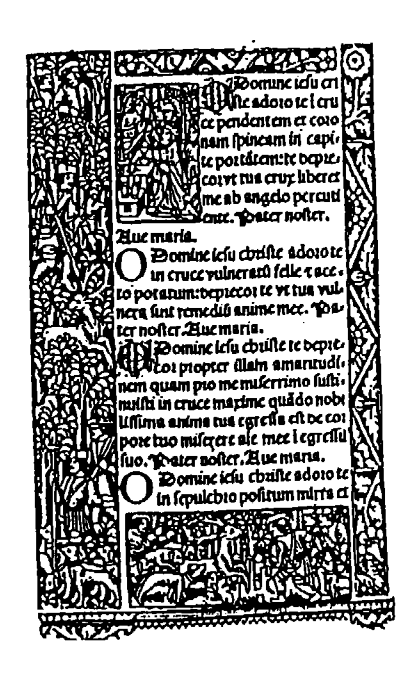
نموذج لزخارف الصفحات والحواف والحروف



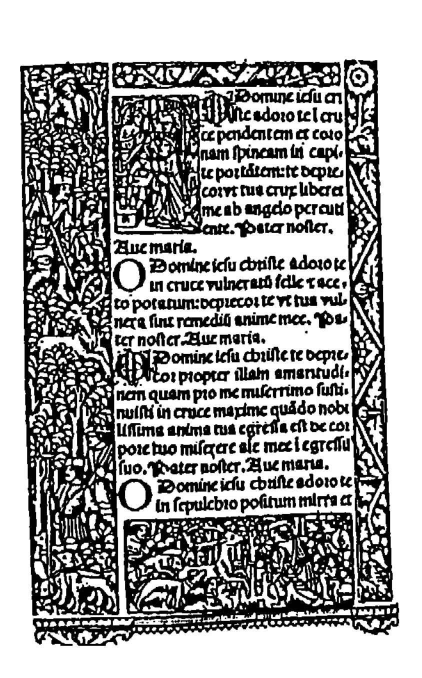
( شكل ١٢ )
نموذج للحروف الإستهلالية فى بداية النصـــوص طباعة بارزة ـ حفر على الخشب ،




(شكل ١٣)
نموذج لزخارف الحواف المحيطة بالصفحات ـ طبـــــــاعة بارزة ـ حفر على الخشب
عام ١٤٥٦



O Domine iesu cri
ste adoro te i cru
ce pendentem et coro
nam spineam in capi
te portantem: te depre
cor vt tua crux liberet
me ab angelo percuti
ente. Pater noster.
Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in cruce vulneratū felle et ace
to potatum: deprecor te vt tua vul
nera sint remediū anime mee. Pa
ter noster. Aue maria.
O Domine iesu christe te depre
cor propter illam amaritudi
nem quam pro me miserrimo susti
nuisti in cruce maxime quādo nobi
lissima anima tua egressa est de cor
pore tuo miserere aīe mee i egressu
suo. Pater noster. Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in sepulchro positum mirra et



O Domine iesu cri
ste adoro te i cru
ce pendentem et coro
nam spineam in capi
te portantem: te depre
cor vt tua crux liberet
me ab angelo percuti
ente. Pater noster.
Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in cruce vulneratū felle et ace
to potatum: deprecor te vt tua vul
nera sint remediū anime mee. Pa
ter noster. Aue maria.
O Domine iesu christe te depre
cor propter illam amaritudi
nem quam pro me miserrimo susti
nuisti in cruce maxime quādo nobi
lissima anima tua egressa est de cor
pore tuo miserere aīe mee i egressu
suo. Pater noster. Aue maria.
O Domine iesu christe adoro te
in sepulchro positum mirra et

( شكل ١٤ )

من زخارف الصفحات و حوفها   طباعة بارزة

حفر على الخشب

# تطورات طباعة الخشب فى اليابان – ثم الغرب

## ١_ الطريقة التقليدية ( العالم العائم ) UKIYOE

" يمكن القول أن فن طباعة الخشب فى اليابان قد إستعمل فى أغراض فنية مختلفة أكثر من إستعماله فى نشر التعاليم الدينية وحدها ، وذلك منذ بداية القرن السابع عشر .

وفى بداية عصر الـ EDO ( ١٦٠٣ _ ١٨٦٧ ) نهض الأدب الشعبى فى الأوساط التجارية و تحطمت لأول مرة فى تاريخ اليابان الأغلال وبدأت بعض الكتب فى الظهور مثل القصص الشعبية وكتب الأغانى الخفيفة .

وإشتملت هذه الكتب على عدة أوراق من الرسوم التوضيحية التى نفذها متخصصون غير معروفين ، وذلك بغرض توزيعها على نطاق واسع .

وظهرت بعد ذلك الكتب القصصية المصورة .

ومن هنا ظهرت طريقة ( العالم العائم ) UKIYOE اليابانية الشهيرة سنة ١٦٣٢ عندما نشر H . HISHIKAWA رسماً مطبوعاً على فرخ من الورق، عبارةعن طبعة بالأسود والأبيض وكان الحبرالأسود مركب من السناج والصمغ .

ولم يلبث أو وصل الجانب التقنى لهذا الفن الوليد الى ذروته ، وبعد زمن قصير فى سنة ١٧٠٠ بدأ الفنانون فى إضافة الوان قليلة الى الطبعة بإستعمال الفرشاة ، وسمى هذا النوع من الطباعة الملونة بالـ TAN-E لكثرة إستعمال عجينة اللون الحمراء فيها . وفى هذة المرحلة أضيفت الوان أخرى ، أخضر فاتح وأصفر ، ثم الأزرق الفاتح والأحمر القرمزى فيما بعد .

ثم ظهر نوع أخر من الطبعات سمى بالـ BENI-E ( صورة بلون قرمزى) لأن هذا اللون أستعمل أساساً بدلاً من اللون البنى المائل للإصفرار .

وبعد عشرين عاماً حلت الـ URUSHI-E ( مطبوعة باللاكر ) مكان الـ TAN-E مع وجود إختلاف طفيف فى التقنية بينهما ، حيث أضاف الفنان الواناً قليلا من المستعمله فى الـ TAN-E مع إضافة اللاكر اليابانى الى المناطق الهامه من الصورة ولكن إستعماله كان نادراً وإستبدل بالحبر الأسود الممزوج بغراء سميك للحصول على نفس التأثير .

وفى سنة ١٧٤٥ نجح الفنانون فى إضافة الألــوان أثنــاء الطباعــة بإســتغلال مسطحات خشبية ملونه بدلاً من الفرشاة ،

وتحقق هذا النجاح بإختراع الــ KENTO ( علامات الضبط ) وهى طريقة مكنت الطباع من وضع الورقة فى مكانها المحدد تماماً فوق ســطح الخشــب ، وبذلــك ضمن تسجيلاً مضبوطاً أثناء تتابع طباعة الألوان على نفس الورقــة وهــذا مــا سوف يتعرض له البحث فى حينه ،

وفى ذلك الحين أنشأ تضامن عمالى بين الفنان و" الطباع " والناشــر ومــع تقدم الحفر وتقنية الطباعــة أصبحت الخطوط أكثر رقة ودقــة وأكثر ديناميكيــة ولكن الألوان ظلت محدودة التنوع بسبب إستعمال عدد قليل من المســطحات فــى هذه المرحلــة وخلال سنة ١٧٦٥ إبتكر HARUNOBU SUZUKI شكلاً مــن أشكال الطباعــة تعمل الطبعة فيه على شكل" نتيجــة" متــأثراً بمــا أشــار بــه الشاعر KYOSEN الذى أراد إستعمال هذه الطبعات كهدايا يتبادلها فيما بينــهم أعضاء المحيط الفنى الذى ينتسب اليه ،

ولكن لم تلبث أن أثارت خيال الجمهور بمجرد نشرها و حازت علــى جماهيريــة مرموقه وكانت فكرتها ببساطه عبارة عن إنتاج نــوع مــن مجموعــات الــ BENIZURI E الفاخرة بإستغلال أقصى مهارة لدى الحفارين الطباعين لإثراء الألوان وإستعمال أفضل الخامات المتاحــة فى هذا الوقت مما وصل بالنتيجة الــى التوافق اللونى مع روعــة ودقة الخطوط ، فأطلق عليها الــ NISHIKI - E وقد إستعملت الواح خشبية عديدة فى تنفيذ طبعة واحدة وكذلك أفضل أنــواع ورق ( الهوشو ) HOSHO المتين لكى يتحمل الضغطات المتعددة ، والذى حل محــل أوراق ( السنكا ) SENKA أو ( الماسا ) MASA والتى ما زالت تستعمل حتى وقتنا هذا ، وكانت الــ NISHIKI-E فــي الواقــع ، هــى الشــكل النــهائى للــ UKIYO -E منذ أن بدأ الإهتمام بصناعــة الطبعــة " ، [1]

---

[1] ادريس محمود فرج اللة ــ الملمس واللون فى طباعة الخشب ــ رسالة ماجستيرغير منشــوره ــ كلية الفنون الجميلة الأسكندرية ــ ١٩٧٢ ص ٢، ٣ )

ويعتبر " ماســـانوبو "OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ _ ١٧٥٦) أول من قام بطباعة لونين فى الطبعه ، وعموماً هو الذى أرسى قواعد الطباعـــه الملونة ، إن مرسمه أصبح ذو تأثير كبير على الأساليب الجديدة فـــى الطباعـــه اليابانيه الخشبية ، إن التطويرات التى حدثت بعد ذلك يرجـــع لـــه الفضـــل فـــى إكتشافها لأن " ماسانوبو " هو أول من وحد اللون الذهبى والفضـــى فـــى طبعـــة واحدة فوق الأرضيات السوداء ،وكذلك أول من طبـــع اللـــون الأحمـــر الداكـــن ( BENI ) فى طبعاته ويعتبر " ماسانوبو " أول من ثبت قواعد طباعة اللونيـــن الأخضر و الأحمر المألوفة والمنفذة يدوياً ، وذلك بتطوير طرق طباعتها وتنميتها وجعلها تطبع من أسطح منفصلة فجعل لكل لون سطح طباعى خاص _ زيادة على ذلك فإن " ماسانوبو " كان أول من حاول دراسة المنظور فى الصورة اليابانيـــه ( شكل ١٥ ).

" وأدت شعبية الـــ NISHIKI-E الى منافسة حادة بين الناشرين فأرتفع مستوى مهارة الحفارين الطباعين الى مستوى أرقى حتى أعتبر هذا الوقت بالعصر الذهبى لفن الـــ UKIYOE وقد عمل فى هذا الميدان كل من "أوتامارو" UTAMORO و" كيونجا " KIYONGA و "شاراكو" SHARAKU خلال هذه الفـــترة ، ولـــم يذكر سواهم من بين أساتذه كثيرين صنعوا المد العالى لهذا الفـــن ،ولـــم تكـــن الصورة الأصلية لفنان هذه الطريقة تصويراً ملوناً ، بل مجرد رسم خطـــى عمـــل لكى يلصق فوق سطح الخشب "[١] .

وكانت الخطة العامة لعمل الطبعة فى ذلك الحين كما يلى :_

١. يعمل الفنان صورة عبارة عن رسم تخطيطى تسمى HANSHITA .
٢. يلصق الحفار هذه الصورة على سطح الخشب و يتتبع خطوطها كحفر بـــارز يسمى بمسطح المفتاحيـــة ، و يطبع منها عدداً مـــن النســـخ لإســـتعمالها مـــع مسطحات الألوان .
٣. يستخرج الفنان هذه النسخ بعدد هذا المساحات و يحدد على كل منها بـــالحبر الأحمر المساحـــة المراد طباعتها بلون معين ، و يعيدها للحفار .

---

[١](1) GABOR PETERD — GREAT PRINT OF THE WORLD P — 167

٤. بإتباع المساحات التى رسمها الفنان بالحبر الأحمر ، يبدأ الفنان فى حفر هـذ القطع الخشبية كما فعل بالنسبة لمسطح المفتاحيـة .

٥. بعد التشاور مع الفنان ، يعمل الحفار عينات من النسخ ، و بمجرد إسـتقرار الرأى على الظلال المضبوطة للألوان ، يبدأ العمل فى إنتـاج نسـخ متعـددة ، وإستعملت خلال هذه الفترة بعض الإبتكـارات فـى عمـل وحـدات زخرفيـة مجسمـة والطباعـة بالمينا ، للحصول على تأثير فضى فى الطبعة ، وإستعمال رقائق الذهب وبودرة النحاس ، وما شابه ذلك .وفى الفـترة الأخـيرة لحقبـه ( الأدو ) EDO وبالرغم من إنحدار القيمة الفنية للـ UKIYO-E الا أنـها وصلت بالمهارة الفنية الى درجة من التعقيد البالغ فى مجال طباعـة الخشـب ، فأنتجت طبعات وصلت الى أكثر من مائه ضغطه . أما بالنسبة لعدد النسخ ، فقـد وصلت حسب التقديرات المقبولة ، الى مائتى نسـخه وسـرعان مـا تدهـورت UKIYO-E خلال السنوات الأولى لفترة الـ MEIJI بسبب إنحدارها الفنى من جهة ومن جهة أخرى بسبب الوسائل التى عجزت عن تلبية إحتياجات التوزيـع ، مما أدى فجأة الى ظهور جماعة جديدة وتناقص تبعاً لذلك عدد طباعين الخشب .



( شكل ١٥ )

أوكيومورا ماسانوبو OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ــ ١٧٥٦)

اليابان _ طباعة بارزة " خشب ملون "

ولكـن فنـانين قلائـل أمثـال :ـ " كيوباياشـى كيوشـيكا " KOBAYASHI KIYOCHIKA و"هاسـو كاواسـى" HASVI KAWASE و"جويـو هاشيجوتشى" GOYO HASHIGUCH و "هيروشـى يوشـيدا " HIROSHI YOSHIDA، ساروا على منوال إتحاد الفنانين المهرة فـى تنفيـذ طبعاتـهم ، فأنقذوا هذا الفن من الإختفاء التام ، و قد عالج الأخير هذا الفن بنفسه فقام منـذ اللحظة التى تآلف فيها مع هذا الأداء بالإشراف على عمل عمال الحفر فـى كـل مرحلة من مراحل العمليـة ،ووسع فى نفس الوقت مجال إمكانياتـها التعبيريـة بوسائل إبتكارية فريدة من صنعه ، واليوم وهب الطباعين الذين ما زالوا أحيـاء أنفسهم لإنتاج UKIYOE ويستطيع بعض هؤلاء المحترفين بالرغم من قلتـهم منافسـه أفضـل الرجـال مـن أيـام " أوتامـارو" فـى مسـتوى المـهارة ، ويبين ( شكل ١٦ ) أمثلة من هذا الفن ، (جزء تفصيلى من THE DIAL OF GIRLS , TEN O`CLOCK طباعة ملونة على الخشب من أعمال " يوشـيدا " YOSHIDA (متحف أوتمارو) ، يلاحظ الدقه الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقـة السوادء وكأنها مرسومـة بالريشـة فى سهولة ويسر بالإضافة الـى الأقـواس التى تتضح فى خطوط الأصابع والوجه ومساحات القماش الزخرفية ،

وأنه من السهل علينا أن نتخيل تنفيـذ هـذا العنـاصر بالطباعـة الغـائرة أو الليتوجراف ولكن تنفيذها بالطباعـة البارزة على الخشب مـن الأمـور المثـيرة للدهشـة والتى تبين مدى المهارة الفائقـة فى الحفر والطباعـة بطريقة "العـالم العائم الأوكيويا اليابانيـة "،



( شكل ١٦ )
نموذج لطباعة الخشب فى اليابان
وهو جزء تفصيلي من THE DIAL OF GIRLS , TEN Q`CLOCK طباعة
خشب ملون من أعمال" يوشيدا " YASIDA متحف "أوتمارو" ويلاحظ الدقة
الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقة السوداء ،



( شكل ١٧)

( منظر من حمام فى قسم الحريم ) طباعة خشب ملون عام ١٧٨٥ من أعمال" تـوري كيوماجا " TORI KIYOMAGA ( ١٨١٥ ــ ١٧٥٢ ) من أعمال العصر الذهبـــي لفن UKIYO-E ولأحد أساتذة الفن فى هذه الفترة والذي شارك فى نهضة هذا الفـــن فى اليابان يلاحظ الدقة البالغة فى الخطوط وليونة سطح الخشب واستواء الألوان وتنوع الأداء وقوة بناء وإحكام التكوين مـــن خـــلال الاتجاهـــات المختلفـــة لحركـــة النســـاء (عناصر العمل ) وتنوع مستوياتهن داخل العمل للتأكيد على المنظور ٠

كذلك ( شكل ١٨ ) " نظافة المنزل فى نهاية العام " للفنان " كيتاجاوا أوتامـــارو" KITAGAWA UTAMARO١٧٥٣ – ١٨٠٦ ٠

يلاحظ الدقة البالغة فى الخطوط ونعموة سطح الخشب واستواء الألوان التى كـانت تمتاز بهما طباعـــة الأوكيويا ٠

إن صناعة الطبعات الحديثة فناً حياً فى اليابان هذا الأيام ٠ولقد بدأ النشاط فى هـــذا الميدان منذ الحرب حتى نال شهرة وشعبية واسعة وقد سبق ذلك فترة طويلـــة مـــن الإعداد والتحضير وأخذ عدد الفنانين فى الإزدياد عاماً بعد عام ٠وفى الواقع نجد أن الطبعات اليابانية الحديثة متوافقة مع الأسلوب الغربى رغم أن التأثيرين ، والتأثيرين التقدميين قد تأثروا بمطبوعات الأوكيويا اليابانية تأثراً شديداً ( شـكل ١٩ أ ، ب ) و (شكل ٢٠ أ ، ب ) ٠

ومن أمتزاج المؤثرات اليابانيـــة مع المؤثرات الغربيـــة ظـــهرت الطبعـــات المبتكرة ، ويمكن القول ، أن حركة الطباعة الحديثة جاءت كرد فعل صارخ لفساد الأوكيويا التى بلغت حد النضوج فى المهارة التقنية مع إفتقارها تماماً الى القيمـــة الفنيـــة .



( شكل ١٨ )

كيتاجاوا أوتامارو ( 1753 1806 ) KITAGAWA UTAMARO

" نظافة المنزل فى نهاية العام " وهو أحد خمس مشاهد طباعة خشب ملون (عام ١٨٠٠-) . (*)

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981 p.p. 724 .



( شكل ١٩ــ أ ) ١

" كاواشى هاســــوى " KAWASE
CHO HASUI'S KANAYA
NAGASAKI 1883

طباعة خشب ملون .

يلاحظ الحداثة والبهجة فــى التصميـم وفى حركة الفتاه الشابه وهــى تحمــل الأعشاب متجهة الى مطلـــع الطريــق الذى يوصل الـــى مجموعــة بنايــات وأعمـــــدة ( التلغـــــــــراف ) والأسلاك المشدودة تؤكد على الإيحــاء بالبعد الثالث ( المنظور ) كذلك الظــلال والجو العام يؤكد على التــــأثر بــالفن الأوربى ولكن برؤية وإدراك وبحـــس فنى قومى واعى * .



( شكل ١٩ ــ ب )

" إتو شينسوى " ITO
SHINSOY' KATATA

طباعة خشب ملون ــ وتمثل سقوط الثلج بكميات على الأشجار والأعشاب من السماء التى تحولت الى اللون الرمادى *

* MALCOLM C. SALAMAN - THE NEW WOOD CUT - 1930 P.P. 147



( شكل ٢٠ أ )

"كيوشى هاسيجاوا " KIYOSHI HASEGAW

طباعه بارزة ــ خشب ملون



( شكل ٢٠ ب )

" يورشيبارا" Y URUSHIBARA ــ طباعة خشب ملون

" وفى عام ١٩٠٩ ظهرت المجلة الدورية " HOSUN " على الجمهور لأول مـرة لإحياء الطبعة كعمل فنى , و قد نشـــرها كـل مـن كانـاى يامـاموتو KANAE YAMAMOT ( ١٨٨٢ ١٩٤٦ ) و هاكوتاى إيشى HAKUTEI ISHI ( ١٨٨٢ ١٩٥٨) وغيرهم و كلهم من الفنانين الذين نهجوا المنهج الأوربى ٠

وفى سنة ١٩١٢ عرض الحفار المعروف " هيوشى هاسيجاوا " المولود سنة ١٨٩١ و الذى كان يعيش فى فرنسا – عرض عدداً مـــن المطبوعـات الخشـبية المنفـذة بالطريقة الأوربية و كان " كاناى ياماموتو " على رأس الفنانين المـــهتمين بنهضـة الطباعة و الذى تعلم فى صباه فن حفر الخشب الأوربى ، بعد تخرجه مـن أكاديميـة الفنون صار شغوفاً بما يسمى بطبعات الخشب الإبتكارية وعرض بعض طبعات ممتعة عملت بهدف إبراز التأثيرات المحفورة الناتجة عن إستعمال الأزاميل الصغير النصـف دائرية " الكوماسوكى " وصادف أن صار هذا النوع من الحفر صفه مميزة للطبعـة الحديثة لسنوات لاحقـه ورحل ياماموتو الى باريس سنة ١٩١٢ و ظل فى أوروبـا حتى ١٩١٧ وأنتج خلال هذه الفترة عدداً من الطبعات وعاد الى اليابان مرة أخـري و إندمج فى الحركة النامية للطباعة الحديثـة ٠

و كان مثالاً للحيوية و كان من المشكوك فيه بـدون مجهوداتـه أن تتمكـن حركـة الطباعة الحديثـة من الوصول الى ما هى عليه من حيويه ٠

وتطورت بقيادته هذه الحركة فى خطى سريعة بعد أن دعمها الكثـير مـن الشـباب الذين كان على رأسهم كوشير أونتشـى KOSHIRO ONCHI سـنة (١٨٩١ ـ ١٩٥٥) ـ يونيشى هيراتسوكا UNICHI HIRATSUKA المولود سنة ١٨٩٥ ٠ واللذان يمثلان طرفا النقيض فى التعبير الفنى للطبعة الحديثة فالأول متطرف والآخـر متحفظ فى إتجاهـه الفنى ٠

وقد بدأ " أونتشي " فى عمل طبعاته الفريدة وعمره إثنان وعشـرين عامـاً والتـى نشرت فى مجلـة " تشـو كوبـاى " TSUKUBAI المخصصـة لنشـر الطبعـات والمقطوعات الشعريـة ٠ وكانت طبعات أونتشى تجريدية تدرب فى صناعتها علـى تجارب جزئية تهدف الى خلق إمتاع و طرافة لا يمكن الحصول عليهما بـأى مـادة أخرى ٠وكان ينفر من الأوكيويا التقليدية سواء فى طريقه معالجتهم لمسـطاحاتهم الخشبية أو فى موضوعات صورهم ٠

وقد أستعمل فى تحضير مسطحاته الخشبية تنوعاً عريضاً لخامات لـــم يكـن ليحلـم بإستعمالها أى إنسان قبله مثل : الورق المشمع ، الكرتـــون ، الخيـوط ، الفحـم ، زعانف السمك و نعال الكاوتشوك أو ما شابه ذلك .

وإذا ما كان أونتشى قد ثار علـــى الطباعـة التقليديـة للخشـب فـإن هيراتسـوكا HIRATSUKA على العكس منه تماماً إذ تعلم أولاً التصوير الزيتـــى علـى يـدى كاكوتاى ايشو KAKUTEI ISHU الذى كان عضواً فى جماعة " هوسن "HOSUN والزعيم الفكرى لحركتها .

وأدى ذلك به الى دراسة الحفر فبدأ فى إنتاج طبعات بالأسود والأبيض كما تأثر الـــى حد ما بطريقة الأوكيويا فى مراحلها الأولى .

وقد بذل كل منهما نشاط ملحوظاً فى تعليم جيل الفنانين الناهض بعمليه الطباعـــة وألف هيراتسوكا كتاباً فى طريقة الطباعة الخشبية سنة ١٩٢٨ ثم عين مؤخراً رئيساً لقسم الطباعـة فى أكاديمية الفنون الحكوميـة .

فى حين أن أونتشى إشتغل بأعمال الدعاية فى المجلات الفنية الخاصة ولقـــد تعلـم معظم الفنانين العاملين الآن فى هذا الميدان الأداء بشكل مباشر أو غير مباشر علـــى يدى أحدهمـــا أو كلاهما .وعلى سبيل المثال درس على يدى " هيراتسوكا " " الفنان" "شيكوموناكاتا" MUNAKATA الذى نال الجائزة الأولى فى معرض ببنـــالى فينيسـيا الدولى سنة ١٩٥٦ كما أن " جن ياماجوتشى " GEN YAMAGUCHI الذى نـــال الجائزة الأولى فى معرض LUGANO الدولى للطباعة الملونة ســـنة ١٩٥٨ درس على يدى " أونتشى " .

وحوالى سنة ١٩١٩ أنشأت جماعة فنانى اليابان للطباعة الإبتكارية تحت إشراف كل من : " كاناى ياماموتو " KANAE YAMAMOTO و" بوشيرو ناجاســى " YOSHIRO NAGASE و" كوشيروا أونتشى" KOSHIRO ONCHI وفى يناير سنة ١٩١٩ أقامت هذه الجماعـة معرضها الأول فى طوكيو وبعد ذلك فـــى أوزاكـا حيث عرضت فيه أعمال خمسة وعشرين فناناً .

وفى سنة ١٩٣١ إتحد معظم العاملين بالطباعة فى اليابان بهدف تطوير الطباعة الحديثة ودفعها الى الأمام تحت إسم ( جماعة الطبعة الحديثة) التـــى قـامت بتنظيم المعارض السنوية منذ إنشائها فيما عدا عام ١٩٤٥ .

وتسمى طبعتهم هذه " بالهانجا " HANGA أى الصـــورة المنفـذة بإســتعمال سطوح طباعية مختلفة دون قيد على الخامـــات المســتعملة ، فتضمنــت الإتشــنج والليتوجراف و الإستنسل بالإضافة الى الخشب ٠

كما أن الفنانين الجدد يستعملون أى نوع من الخامات التى يعتبرونـــها مناســبة للحصول على التأثيرات المطلوبة ٠

وفى هذا المجال أدلى "أونتشى" بالأمثلة كبعض خامات مثـــل الـــورق الخيــوط وأوراق الشجر ، وقطع من الأخشاب التالفه التى شاع إستعمالها الأن فى عمل الطبعة وتختلف الطريقة تبعاً لشخصية الفنان ، بل وأكثر من ذلك تختلف فى الطبعات التـــى يعملها نفس الفنان ٠

وقد إعتبر الفنانون ( الهانجا ) مادة ملهمة للإبداع الفنـــى ، كمـــا أعتـــبروا أن المقـــدرة على إنتاج نسخ متعددة لشكل واحد من الأمور ذات الأهمية الثانوية و بذلك وإنطلاقاً من وجهة النظر هذه ، أصبحت المشكلة لا تتعلق بالسيطرة على المـــهارة اليدوية وحدها والتى لا تزيد عن كونها نوع من التدريب ٠ بل التعرف على التأثيرات الناتجه عن التقنيات المختلفـــة وهذا ما سوف يتعرض له البحث فى حينه بالتفصيل.

كما سموا أعمالهم بالإبتكارية حتى لا يعتبروا إستنســـاخيون رغـــم أن الإستنســـاخ مرحلة لا بد من تطبيقها الى حد ما فى عملية الطباعة" الأوكيويا " التى إســـتوعبتها الحركة الحديثة بالرغم من أنها تعاملت معها من وجهة نظر جديدة ٠

ولا ننسى فى هذا الشأن أن الفنانين الذين سموا بالتقليدين الحديثين قـــد كونـــوا جماعة منفصلة عن الحركة الطباعية الحديثة و طوروا أدائهم الخاص بهم وإستعملوا أنواعاً من التأثيرات التى يعتبرها طبـــاعوا "الأوكيويـــا" التقليديـــن مـــن التأثيرات المضللة ٠

ولكن فنانون أمثال " هيروشى يوشيدا " ، " هاسومى كاواسي " ، أستغلوا هـــذا التأثيرات فى إثراء الأداء وتنوعه ٠

وتبعاً لذلك تبنى فنانون أخرون هذه الطرق الجديدة فى الطبعة الحديثة وفى هـــذا المجال لا تزال " الأوكيويا " تحتوى على إمكانيات عظيمة تزود بها التقدم التقنى " ٠[١]

---

[١] المرجع السابق ص ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١

# تطورات طباعة الخشب فى الغرب

## ١_ الطبعة الأولى على الخشب

بدأت صناعة الورق فى فرنسا وألمانيا فى نهاية القرن الرابع عشر فى الإنتشار بعد أن إنتقلت هذه الصناعة الى أسبانيا من الشرق الأقصى فى بداية القرن الحادى عشر ، حينئذ بدأ التطور الفعلى لفن الحفر على الخشب فى الغرب ·

ويحتمل أن تكون المطبوعة البدائية ( المسيح قبل الصلب ) و الموجودة فى المتحف البريطانى قد نفذت حوالى سنة ( ١٤٠٠ ) أو بعد ذلك بحوالى ( ٢٥ عاماً ) قبل طباعة الحفر الخطى · LINE ENGRAVING الأولى على المعدن · وقد كانت الخطوط الخارجية لهذه المطبوعات سميكة وبها بعض الظلال أو خالية منها إلا أنها تنم عن تبسيط عظيم فى التصميم يذكرنا بالأشكال المنفذة بالزجاج المعشق وأحياناً ما تبدو أكثر قرباً للذوق الحديث فى الفن أكثر من المطبوعات التى أنتجت فى القرن التالى لهذه الفترة ·

" وكانت سنة ( ١٤٢٣ ) أول تاريخ يمكن الوثوق بصحته والذى تمت فيها أول عملية فى الحفر على الخشب ·

كما أنه ليس من المؤكد تماماً أنه قد تم فى هذا العام حفر القطعة الألمانية الأصل الموجودة فى مكتبة جون ريلاند بمانشستر ·

وعلى أى حال هناك أمثلة عديدة غير مؤرخة يبدو أن أسلوبها أكثر قدماً الى حد ما ، ولقد أدى الولاء للوطن الى النزاع بين الطلاب الفرنسيين والألمان حول تحديد موطن المطبوعات الخشبية الأولى ·

لكنه من المؤكد أن هذا الفن نما وإنتشر بشكل كبير فى جنوب المانيا وخلال الثلاثين عاماً الأولى من القرن الخامس عشر نفذت بعض المطبوعات الخشبية لأغراض دينية فى كل من بلغاريا والنمسا ·ويبدو أيضاً أن أوراق اللعب ( الكوتشينه) طبعت على الخشب فى نفس هذا التاريخ المبكر مع أنه لا يمكن تاريخ النماذج المتبقية الى الآن قبل سنة (١٤٥٠) " [١]

---

[١] المرجع السابق ص ١٢

"وإنتقلت البراعة الفائقة فى فن قطع الخشب على شكل خطوط سوداء الى المانيا فـى عهد " البرشت دورير " ALBRECHT DORER (١٤٧١ _ ١٥٢٨ ) وتابعيه فى النصف الأول من القرن السادس عشر .

ولما كانت هذه الخطوط ذات قيمة خاصة فى هذا الوقت لعمل الرسوم التوضيحية سرعان ما عرف الحفر على الخشب كوسيلة رخيصة الثمن لنشر التعـاليم الدينيـة والأفكار السياسية وسط الجماهير العريضة التى لم يكن يتاح الوصول اليها بدون ذلك

و يلاحـظ أن مطبوعـات " دوريـر " الدينيـة ( شـكل ٢١ ) و أعمـال المتخصصين فى حفر الخشب المشحونه بالتفاصيل تشبه أعمال الريشة التى رسـمها الفنانون أنفسهم فوق سطح الخشب قبل حفره .

من الملاحـظ أن مـا يبـدو مـن التهشـيرات المتقاطعـة فـى طبعـات " دورير" الخشبية أنها أكثر تمثيلاً للواقع ، وأهم ما يجذبنا الى أعماله هو وتابعيـه ليس تعبيره من خلال الوسيط بإحساس خلاق بل رسم الريشة ومهارة الحفـار فـى إخراجها إذ كان هدف الفنان هو تمثيل الطبيعة مع إهمال زائد لإمكانيات أدوات الحفر والخامة المستعملة ــ وفى الأراضى الواطئة فى ذلك الحين قام " لوكاس فان لايـدن " LUCAS VAN LEYDEN.



( شكل ٢١ )

من أعمال البرشت دورير ( ١٤٧١-١٥٢٨ ) ( الهروب من مصر ) حفر على الخشب طباعة بارزة ( ١٢ × ٨ بوصة )

وأخرون بإنتاج مطبوعات خشبية راقية متأثرين بدورير الى حد ما فى حين عـثر فى شمال إيطاليا على مقطوعات خشبية حفرها " تيتيان " برسومات هامـه ،

كما عثر على رسوم أصلية طبعها على الخشب فنانون إيطاليون أمثال:_

"دومينيكو كومبا نيولا" DOMENICO COMPAGNOLA

"جاكوبـــودى بارداری " JACOPODE BARDARI

وفـى ألمانيـا إزدهـر هـذا الفـن تحـت رعايـة الإمـبراطور "ماكســيميليان" MAXIMILIAN الذى شجعه تشجيعاً عظيماً حيث قــام " دوريــر " بتصميـم قوس النصر الخاص بالإمبراطور "ماكسيميليان" TRIUMPHAL ARCH OF MAXIM ومجموعات من الكتب المرسومة ،

### ٣_ إستبدال القطع على الخشب بالحفر على الخشب

" لقد تدهور القطع على الخشب بدرجة كبيرة بعد منتصف القرن السادس عشـر بالنسبة للحفر الخطى ، فيما عدا الطبعات الجذابة "لجان لا يفنس" JAN LIEVENS "وهاندريك جولتزيس" HANDRIK GOLTZIUS فى هولندا خلال القرن الســابع عشر ،و لقد إستمر هذا الوضع الى نهاية القرن الثامن عشر الى أن أعــاد الحفـار الإنجلــيزى " تومــاس بيــوك أوف نيوكاســل " THOMAS BEWICK OF NEWCASTLS بعث هذا الفن بطريقة جديدة تبدو فى أعماله الممتعه عن الطيور والحيوانات و الموضوعات الريفية ،

وقد صممت معظم المقطوعات الخشبية السابقة بهدف طباعتها على هيئة خطوط سوداء فوق أرضية بيضاء ، مع تفريغ جانب كبير من سطح الخشب بالســكين فــى إتجاه الألياف ،

وكان من عيوب هذه الطريقة ليونة الخطوط الخشبية البارزة التى تميل الى فقـد حدتها و تهشمها أثناء تكرار عملية الطباعة كما يشاهد فى طبعات الخشب الأخــيرة فى عهد ( دورير ) "[١]،

[١] د. ادريس محمود فرج الله– الملمس و اللون فى طباعة الخشب–رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة الاسكندرية . صـــ ١٥، ١٦

" ومنذ عهد " بيوك " و ما بعده ، إستعملت عموماً سطوح الخشب المتماسكة الصلبة وحفر الشكل عليها بابره الحفر عكس إتجاه الألياف وكانت تبدو عند طباعتها على هيئة خطوط بيضاء فوق أرضية سوداء .

وقد نال بيوك شعبية كبيرة فى إسلوب الخطوط البيضاء ، التى إتبعها معاصره "وليام بلاك" WILLIAM BLAKE فى تنفيذ الرسوم التوضيحية الجميلة الـ THORNTON`S VIRGIL .و لم تمر فترة طويلة فى فرنسا حتى حل حفر الخشب الذى أدخله اليها الحفارون الإنجليز محل الحفر الخطى المعدنى والإتشنج والليتوجراف ، كمادة أكثر شعبية فى تنفيذ رسوم الكتب التوضيحية .

وكان الحفارون الفرنسيون قادرون على تنفيذ الرسوم بسهولة وحيوية لكن هذه المقدرة لم تكن لتجارى دوافع الفنانين ذوى الأساليب الشخصية المميزة .

ويستدعى النظر كتاب الرسوم التوضيحية الرومانتيكى بما يضمه من مئات التصميمات الزخرفيه المطبوعة على الخشب فى شكل بهيج وسط صفحات الكتاب وكانت هذه الكتب من المجموعات الفاخرة وكتب القراءة والتسلية .

وفى سنة ١٨٣٥ ، ظهرت بوادر هذه الكتب عندما نشر " بولين " PAULIN مجموعة GILBLAS الشهيرة مع حوالى ٨٠٠ مقطوعة خشبية رسمها " جين جيجو " JEAN GIGOUX . وتلى ذلك سلسلة طويلة من الكتب الأنيقة السهلة القراءة .

وتتفوق على هذه المجموعات مجموعة " كورمر " QURMER ( سنة ١٨٣٨ ) ( تحفة العصر من PAUL ET VIRGINIE ) ومجموعة " بلزاك " BALZAC الـ LES CONTES DROLATIQUES ( سنة ١٨٥٥ ) مع أروع أعمال " دورير " LA GRANDE VILLE DORR ( سنة ١٨٤٢) والكتب العديدة التى تذكرنا دائماً بخيال " جراندفيل " GRANDVILLE العجيب الذى عرف بالأب الروحى للسيرياليين .وفى أمريكا حوالى ( سنة ١٦٧٠ ) قام حفار الخشب المعروف " جون فوستر " JOHN FOSTER بعمل أول رسم توضيحى فى كتاب وكذلك أول مقطوعة خشبية و كانت عبارة عن بورتريه " لريتشارد مازر" RICHARD MATHER ولكن مدرسة الحفر الدولية لم تبدأ فى التكوين الا بعد أن بدأ " اليكسندر أندرسون ALEXANDER ANDERSON فى الحفر على الخشب بتشجيع من " بيوك" ( سنة ١٧٩٠ ) .

وقد برهن الأمريكيون على موهبة طبيعية وقدرات كبيرة تجاه هذه المادة ففـــى ( سنة ١٨٣٨ ) كان بالولايات المتحدة الأمريكية حوالى عشرون حفاراً متخصصاً فى حفر الخشب تزايد عددهم حتى وصل الى حوالى أربعمائة حفار ( سنة ١٨٧٠ )

إن مجــلات الرســوم التوضيحيـــــة مثـــل HORPER , FAMILY MAGAZINE الشهرية والإسبوعية وكتب الرسوم التوضيحية العظيمة التنـــوع جندت من أجلـــها مواهـــب الفنـــانين الـــرواد مـــن بينـــهم :ـ " ونســلو هومـــر " WINSLOW HOMER ، و " فيلكس دارلى" FELIX O.C.DARELY، " جون لوفاراج " JHON LO FARAGE و" توماس مـــوران " THOMAS MORAN ، " هومر مارتن " HOMER MARTIN و " تومـــاس ناســت " THOMAS NAST و حفارون أمثـــال " هـــنرى هريـــك " .HENRY W. HERRICK و " يليام كروم " WILLIAM CROOME و " لينتون " W.J LINTON هنرى مارش HENRY MARSH وكذلك عـــدد كبير أخر استغل إبتكارهم وخبرتهم الأدائية فى الحصول على نتائج مدهشة ،

وحوالى ( سنة ١٨٧٤ ) انشاء الفنان الموهوب " تيموثى كول" TIMOTHY COLEالمدرسة الحديثة وتكونت جماعة الحفـــارين الأمريكيين ،

وفى ( سنة ١٨٨٤ ) نشر " هاربر " مجلداً يضم أعمال خمسة عشر فناناً منــــهم توضح طرقهم وأساليبهم التى وصلت الى درجة عالية من المهارة والتى لم تكن حتى الوسائل الميكانيكية التى ظهرت فى ذلك الحين والتى أوشكت أن تحتل مكان الحفـــر على الخشب كوسيلة إنتاج لم تكن لتجاريهم أو تتفوق عليهم فى دقة الصناعة

بالرغم من أن الطرق الفوتوميكانيكية أخرجت طباعة القطع على الخشب والحفر على الخشب من ميدان الإنتاج الكلى الا أن هذا الفن إزدهر فى المجال التعبيـــــرى وأصبحت الطبعة عمل فنى قائم بذاته ".[١]

---

[١] المرجع السابق صـــ١٦، ١٧

وقد قام " بول جوجان " PAUL GAUGUIN ( ١٨٤٨ ـ ١٩٠٣ ) خـــلال ثمانية عشر شهراً أثناء وجوده فى فرنسا ( سنة ١٨٩١ ) فى المدة التى تلت رحلته الأولى الى تاهيتى قام بتنفيذ عشر مقطوعات خشبية يمكن القول عنها أنـــها بعثـت طباعة الخشب من جديد بعد أن حقق " جوجان " فى هذه الأعمال إتجاهــات جديــدة تتسم بالتلقائية والتركيبات المتداخلة ،وقد إستعمل " جوجان " خشب البقس الأروبــى وحفره بخطوط دقيقة واضحة ثم عالج مناطق معينة من الشكل بالأزميل فى أعمـــاق مختلفه ( شكل ٢٢ ) ، ( شكل٢٣ ) ٠

ومن تجديداته فى هذا المجال طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين مـــع إنحــراف طفيف عن علامات الضبط ٠ وعادة ما كان يضاف اللون بوضع طبقــة منــه علــى مساحات معينة من سطح الخشب ثم تطبع أو بتلوين الطبعة نفسها باليد بعد طباعتها




( شكل ٢٢ )

من أعمال " بول جوجان " ( ١٨٤٨ـ ١٩٠٣ ) ( نسوة عند النهر ) طباعة بارزة حفر على الخشب

يلاحظ بساطة الأداء لتأكيد الشحنة التعبيرية




( شكل ٢٣ )
" بول جوجان " ( ١٨٤٨ ــــ ١٩٠٣ )
( قرابين عرفان الجميل ) طباعة بارزة ــ قطع خشب ( ٨ × ١٣ بوصة )
(١٨٩١-٩٣ )

وعندما عاد " جوجان " الى تاهيتى مرة أخرى إضطر الى إستعمال أخشاب محلية لذلك تبدو طبعاته الأخيرة أكثر خشونة وأبسط فى ملامحها .*

وقد تأثر الفنان النرويجى " إدوار مونش " EDWARD MUNCH بأعمال جوجان ( شكل ٢٤ ) فأستعمل قيم السطح الخشبى فى المساحات المسطحة العريضة ذات الملامس والتأكيدات القوية مستعيناً بضربات السكين المميزه والأزاميل المقعرة لشحن الشكل بالتعبير القوى .

ومن ذلك يتضح أن الخامه نفسها هى التى تملى خصائصها التعبيرية . و قد إبتكر" مونش " طريقته الخاصة للطباعة الخشبية الملونة و ذلك بنشر السطوح الخشبية على شكل قطع منفصلة بعد حفرها حتى يمكن تحبير هذه الأجزاء بألوان مختلفة ثم طباعة كل قطعة على حدة . وكان يقطع السطوح الخشبية مع خط الأفق أو خط

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981 p.p. 624 .

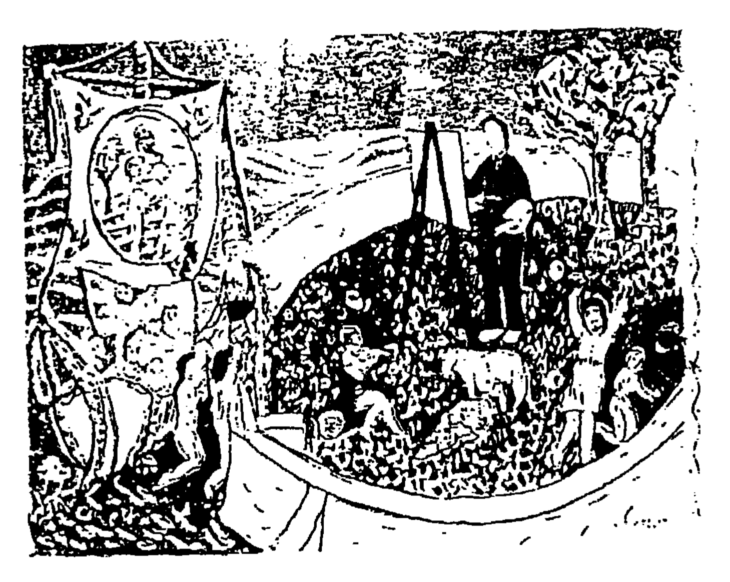
شاطىء البحر أو الخطوط الخارجية للأشخاص مثلاً ثم يفصلها وهكذا كـــان يوالــى طباعة الألوان وأحياناً ما إستعملت هذه الطريقة مع الطبع الخشبى العادى فى تنفيــذ الشكل الملون الى أن أستعمل أكثر من سبع مسطحات خشبية فى الطبعـــة الواحــدة وتعتبر هذه التجارب الطباعيه ثورة على التقنية السابقة وبداية تبلور ظـــاهرة الأداء الشخصى وإستخدام اللون للحصول على نسخ طباعيه متعددة و متفرده ٠



( شكل ٢٤ )

( القبلة ) من أعمال إدوارد مونش ( ١٨٦٣ ــ ١٩٤٤ ) قطع على الخشب يبدو بشكل واضح إحترام الفنان للوسيط ( السطح الطباعى ) من خلال تأكيده لألياف وملمس السطح الخشبى وتحرك أداة القطع فى حيوية ومرونة ٠

وبعد الحرب العالمية الأولــى إنتــج " إدجــار تيتجــات " EDGAR TYTGAT مجموعة كبيرة مطبوعة باللون الأسود و كذلك أمثلة كثيرة ملونة ٠ ( شكل ٢٥ ) وكان يتسم بالتلقائية والبساطة وعدم التكلف كما كان بقطع مسطحاته الخشبية فـــى حب عميق مثل مناظر الحياه فى BELGUIN ورسوم شخصية لإصدقائه وأطفـــال البلده بالإضافة الى الأشكال الزخرفية والخيالية ، وإستعمل الألوان الرئيسية الثـــلاث فى أعماله الملونة مع إضافة اللون الأخضر والألوان الثانوية الأخـــرى كمـــا تـــرك مساحات عريضة من الورقة البيضاء ٠



( شكل ٢٥ )

( دعوة الى براديس )

من أعمال " إدجار تيتجات " ـ طباعة خشب ملون ـ (٩ × ١١ )

ولم يطبع المسطح الخشبى بهدف إستعمال الألوان ومشتقاتها فى عمل الطبعة بل كان عبارة عن تأثير خطى يضاف اليه الألوان .

أما " اندريه ديران " ANDRĒ DERAIN فله طريقه خاصة تبدو فى طبعته الملونة المعروفة PANTAGRUEL و لقد أمكن بطريقته هذه الحصول علـــى أى سلسلة لونية مطبوعة .

وقد كان " اندريه ديران " يقطع الخطوط البيضاء بالسكين أو الأزميل المقعر ليحـــدد بها مساحات الألوان أو الدرجات اللونية المختلفة ثم يلونها بفرشاة ناعمة بـــالألوان الزيتية الممزوجة بزيت الكتان المغلى و أمكن بهذه الطريقة الحصول على أى تـدرج لونى و ذلك يمزج المقدار الكافى من الألوان مقدماً بحيث تكون الألوان كلها متعادلـة القوام لضمان الحصول على نتيجة موحدة بالنسبة للمجموعة المطبوعة .

إن نتائج " اندريه ديران " جميلة وناجحة ولكن طريقته فى الواقع مماثلـــة للطريقـــة القديمة التى كانت تطبع فيها خطوط الشكل باللون الأسود ثم تلون المساحات باليد أما

فى هذه الحالة فإن الخطوط السوداء إستبدلت بالخطوط البيضاء مع طباعة الألـــوان من سطح الخشب ، وكان عيب هذه الطريقة الوحيدة هو الحدود المفروضة بإستعمال الخطوط البيضاء بين مساحات الألوان ( شكل ٢٦ ) .



( شكل ٢٦ )

أندريه ديران – طباعة خشب ملون – PANTAGRUEL

ولقد إستعمل التعبيريون فى القرن العشرين مادة القطـــع علـى الخشـب متـأثرين " بمونش " مع تفهم عظيم لمصادر التعبير المناسبة بذكاء وحذر حتى أن كثيراً مـــن الطبعـــــــات التى نفذها كل من " أرنست لودفيج ERNST LUDWIG " و" كرشـــــــــنر" KRESHNER و " إميل نولد " EMILE NOLDE و " كريستيان رولفز " CHRISTIAN ROHLFS وغيرهما ( شكل ٢٧ ، ٢٨ ) تشير الى عودة نحو قيم الخشب الأساسية كوسيط طباعى وهى القيمة العالية للتقاليد القديمة وكانت إتجاهاتهم تتوافق مع الحركات التعبيرية العظيمة فى أشكال الفن كلـه منذ نهاية القرن التاسع عشر ومثلما حدث بالنسبة للتصوير قـامت أيضـا جماعـة

الحفر وبصورة دائمة لتزيد من روعة هذه المادة بوسائل أكثر حساسية وأكثر تعبيراً " . [1]وهذا ما سوف يتعرض له البحث بالتفصيل فى البـــاب الثـــالث عنـــد دراســـة وعرض نمازج من الأعمال الفنية للطباعة الملونة فى القرن العشرين ٠



( شكل ٢٧ )

صورة شخصية للفنان وزوجته من أعمال أرنست لودفينج كرشنر ( قطع على الخشب ٠٠٠ تتسم أعمال التعبير بين الألمان بالعنف و الجرأه فى معالجة الشكل وضربات القطع الصريحة المميزة ٠٠٠ التى أعادت لفن القطع الخشبى أصالته ٠



(شكل ٢٨ )

( قارب الصيد ) من أعمال " إميل نولد " ( قطع على الخشب )

---

[1]. ادريس محمود فرج الله– الملمس و اللون فى طباعة الخشب–رسالة ماجستير – غير منشورة كلية الفنون الجميلة الاسكندرية –. ١٩٧٢– ص– ٢١

# الفصل الثاني

## تقنيات الطباعة البارزة الملونة

* خامات طباعة الخشب •
* الحفر على الخشب طولي المقطع •
* الحفر على الخشب عرضي المقطع •
* طرق طباعة الخشب •
* الحفر على اللينوليم ( lion - cut )

لكي نتعرف على تقنيات الطباعة البارزة الملونة فلابد أن نتتبع بداية فنون الحفر والطباعة كطريقة أداء ساهمت بدور فعّال فى إعادة إنتاج الأعمال الفنية المرسومة فى صورة نسخ طباعية ٠٠٠ لذا يعتبر فن " الحفر " هو شكل من أشكال الصراع مع المادة والخامة ٠٠٠

فهو فن البحث والتجريب وعدم الانقياد لقوالب جاهزة فإذا افتقد الفنان الى روح المغامرة فسوف يتجه الى الاكتفاء بنتائج مضمونة وربما تكون معدة ومعروفه سلفاً وتكون نتيجتها على حساب القيم الفنية الجمالية ٠

# خامات طباعة الخشب

## ١_ المسطحات الخشبية

### أ_ الفرق بين تعاريق الخشب وملمسه و مظهره

" غالباً ما يختلط الأمر في التمييز بين تعاريق الخشب GRAINS وملمسه , TEXTURE و مظهره FIGURE وتدل تعاريق الخشب على اتجاهات اليافه أو التشكيلات الطولية الأخرى بالنسبة للمحور الرأسي للشجرة أوالنهايات الطولية لأجزاء الجزع المنفصلة ،

وتختلف أشكال التعاريق ما بين المستقيمة والحلزونية والمتشابكة والمتموجة أو غير المنتظمة أما الملمس أو النسيج فيدل على تنوع حجم الخلايا التى تتدرج ما بين الناعمة والخشنة أو المستوية وغير المستوية وتمتاز الأخشاب الصغيرة الخلايا بنعومة الملمس مثل خشب ( الإسفندان ) والأخشاب الكبيرة الخلايا تتميز بخشونة الملمس مثل خشب (البلوط ).وتتقارب أقطار خلايا الأخشاب المستوية الملمس فى حين أن الأخشاب ذات الخلايا المختلفة الأقطار فيكون ملمسها غير مستو ،

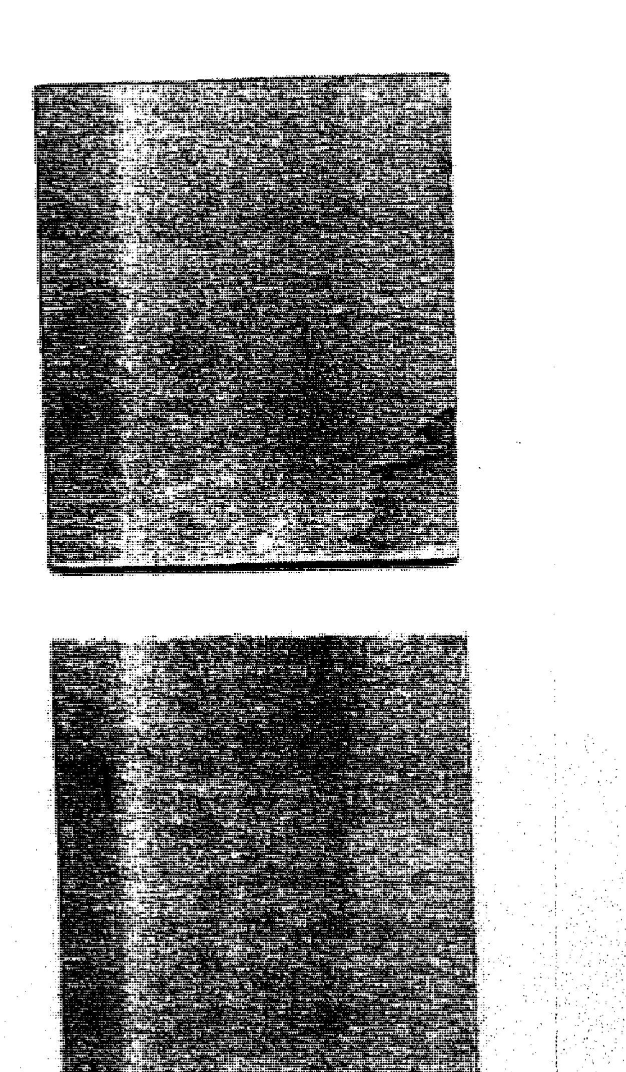
وشكل الخشب هو الهيئة المكونة لسطح جزع الشجرة أو قشرتها نتيجة لاختلاف تركيباته الملمسية أو اتجاهات تعاريفه أو لون الخشب أو لكل هذه العناصر مجتمعة " ، [١] ( شكل ٢٩ )

### ب _ لون الخشب ورائحته

" يتسبب المزيج المرشح فى جدران الخلايا و تجاويفها فى تكوين لون الخشب باستثناء اللباب و قشرته الخارجية حيث يكون فاتح اللون جداً وتوجد كل الألوان التى يمكن تخيلها بين أصناف الأشجار المختلفة ابتداء

---

[١] إدريس محمود فرج الله " الملمس و اللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير _ غير منشوره _ كلية الفنون الجميلة _ الإسكندرية _ ١٩٧١ م ، ص ٣٠



**( شكل ٢٩ )**

**نموذج من الأسطح الخشبية التى تستخدم فى الحفر وتعرف باسم ( الأبلكاج الفنلندى ) وتمتاز بوضوح الألياف والمسام ونعومة السطح ، كذلك الليونة عند الحفر عليها .**

" من لون شجرة عيد الميلاد القريب من الأبيض الى خشب (الأبنوس) الكـــهرماني الأسود و يتغير لون الأخشاب عندما تتعرض للضوء فترة طويلة من الزمـــن فتميـل الأخشاب الفاتحة اللون الى القتامه و العكس بالنسبة للأخشاب السوداء اللون ،

وبالرغم من أن معظم الأخشاب لا تمتاز برائحة معينة إلا أن أنواعاً كثيرة منـــها تتميز بروائح خاصة حتى أطلقت أسماء هذه الروائح عليها ومن بين هـــذه الأنـــواع ذات الروائح السارة النفاذة خشب (الأرز) وأخشاب (الـــورود) و( الساســافراس) " SASSAFRAS " نبـــات الفـــار الأمريكـــي " بينمـــا أخشـــاب " الداهوما " وخشب (الشربين) الجبلي فتتميز بروائح غير سارة ،

## ج ـ اختيار الأخشاب للطباعـة

يتوقف اختيار الخشب على مدى ملاءمته فى التعبير من جهة ومن جهة أخرى صلاحيته للاستعمال ومقدار ما يتميز به من ملامس سطحية منوعة ،

وكان خشب ( الكرز ) من أكثر أنواع الخشب استعمالا نظراً لأليافه الفاخرة المســتوية الملمس و المحكمة الصلابة بالإضافة الى مرونته وسهولة قطعه و هذه الصفات هـــي التى و ضعته فى المرتبة الأولى بين الأخشاب المختارة فى طرق الطباعة التقليدية به وخاصة UKIYO_E اليابانية ،

أما اليوم فلا يجوز إغفال أية نوع من الأخشاب ذات القيمـــة الفعليـة فـــى التعبـــير ويمكن تقسيم الأخشاب بوجه عام الى مجموعتين :ـ

١ـ مجموعة ناعمة السطح أو ملمسها غير واضح تماماً ،

٢ـ مجموعة مميزة السطح ذات ملمس سطحي واضح ،

وتشتمل الأخشاب الناعمة السطح على الأنواع الصلبـــة المتماســكة الأليـــاف والمصقولة ويؤخذ الخشب الصلب من الأشجار ذات الأوراق العريضة مثـــل خشـــب ( البلوط ) و ( التفاح ) و( القسطل ) والتى تتساقط أوراقها فى الخريف ومـــن بيـــن الأخشاب خشب ( الجميز ) و( الإسفندان ) و( الزيزفون ) " [1] ،

---

[1] المرجـع الســابق ، ص ٣١

## ١_ الحفر على الخشب طولي المقطع WOOD CUT

هذه العملية ببساطة عبارة عن تعميق مناطق أو خطوط أو تـــأثيرات أخـرى علــى ســطح الخشــب بـأدوات قاطعــة خاصــة ، ذات أسـلحة حــادة معينــة ( شكل ٣٠ )٠ ونتيجة لهذا القطع يتحدد الشكل بارزاً عما حوله من مســاحات تمثـل أرضية الشكل ٠

إن كل لمسة محفورة هـــي فــى الواقــع خلفيــة تحيـط بهيئــة الشـكل الأصلــي وتتداخل معه بالإضافة الى تنغيم هذه المناطق سواء كـــانت منـــاطق الشـكل نفســه أوالخلفية من حوله بملامس سطحية مختلفة ٠٠٠التأثيرات أو تفريغها تماماً حسـبما يتراءى لإحساس الفنان ٠

وتجرى الطباعة بوضع الحبر على ســطوح الخشــب البــارزة وفرشــه باســتعمال اسطوانات التحبير المختلفة ( ROLLER ) ( شكل ٣١ )

ثم يوضع فرخ من الورق فوق هذا السطح البارز المحبر ٠

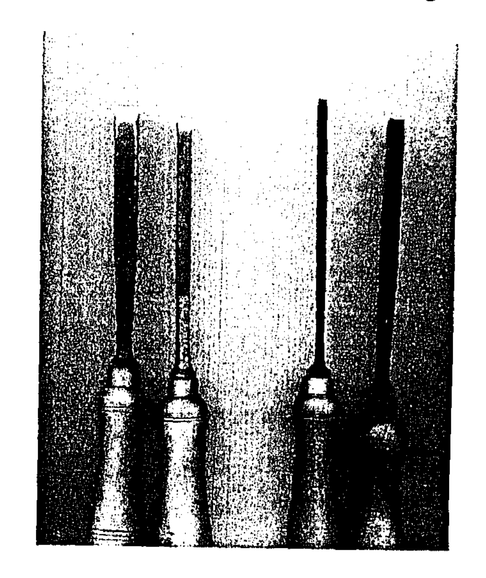
ثم إنزال مكبس ماكينة الطباعة عليهما لإجراء الضغط المناسب ٠ أو(بــالفرك) علــى ظهر هذه الورقــة ٠ وبذلك ينتقل الحبر من هذه السطوح عند تلامسها مباشرة مــع سطح ورقة الطباعة حيث تتكون ملامح الشـــكل وتأثيراتــه علــى شـكل طبعــه ٠ ومن الضروري فى طباعة الخشب الملونة وضع خطة يهتدي بها الحفار فــى عملــه أو يستوحى منها الوضع المناسب فى التنفيذ [١] ٠

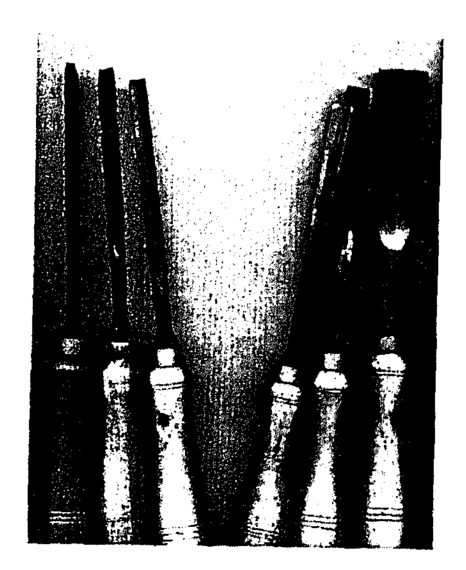
وتبدأ الخطة بوضع التخطيطات الرئيسية للشكل ومناطق الألوان فإذا ما كان الفنان حريصاً على أن تكون الطبعة فى وضعها ٠٠٠٠ المماثل للتصميم الأصلي فعليـــه أن يعكس وضع التصميم عند تخطيطه على سطح ٠

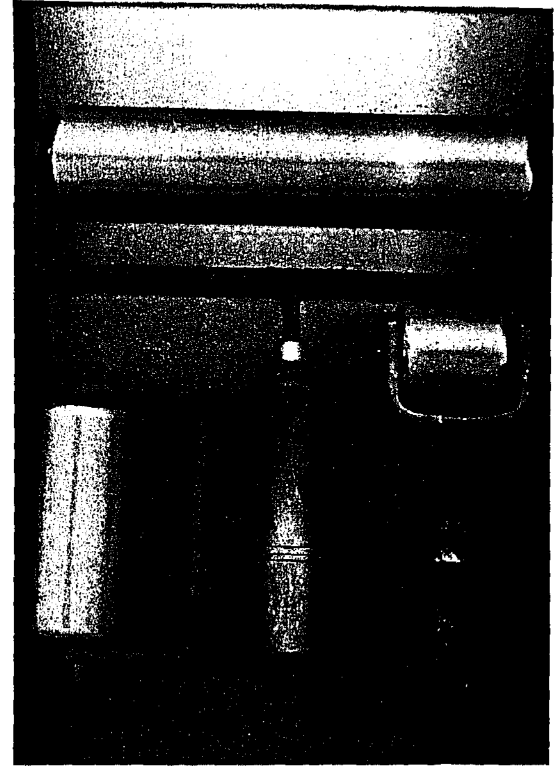
١ المرجــع الســـابق ص ٢٣

( شكل ٣٠ )

أدوات القطع والحفر على الخشب







( شكل ٣١ ) اسطوانات التحبير ( ROLLER )

الخشب ٠ ويمكن للفنان أن يرسم هذا التخطيط علــى ورق شــفاف أوأن يشـف الشكل بالكربون على كل السطوح المخصصة للألوان المختلفة ٠

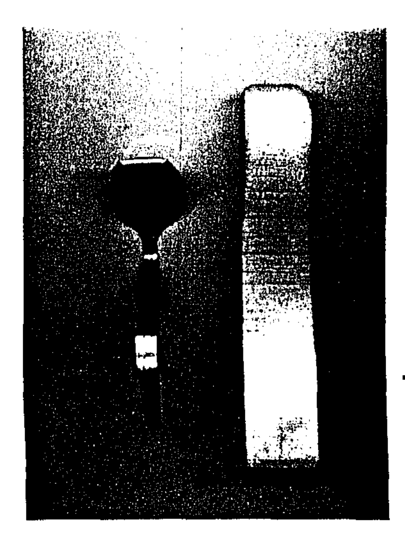
ولابد من أن يشتمل الإعداد على علامات الضبط التى تحفر إحداها بزاوية قائمــة فى الركن الأيمن من سطح الخشب بالإضافة الى أخرى مســتقيمة علــى الجهــة اليسرى حتى يمكن لكل ورقة يراد طباعتها أن تنزل فى موضعها المحــدد تمامــاً عند طباعة الألوان فى كل مرة يطبع فيها لون جديد ــ أو أن يبتكر الفنان طريقــة تؤدى له نفس الغرض ٠

ويراعى تنحية علامات الضبط المذكورة عن حدود الشكل المرسوم حتــى يمكــن ترك هامش من الورق حول الشكل المطبوع بما لا يقل عن نصــف بوصــة مــن الجوانب وثلاث أرباع البوصة عند القاعدة ومن الطبيعي أن يجــرى العمــل فــى جو منتظم ومريح بحيث يكون كل شيء فى موضعه المناسب وفى متناول اليــد ، مع سهولة الحركة مما يتيح للفنان العمل فى تركيز كامل وكذلك لا بد من توفــير الإضاءة المناسبة الموزعة بشكل ملائم حتــى يمكــن رؤيــة الألــوان المختلفــة ودرجاتها فى وضوح تام ٠

وتبدأ عملية القطع بالتدرب على الطريقة المثلى لمسك أداة الحفر ( اليــد اليمنــى تمسك مقبض أداة الحفر لتدفعه وتوجهه وفى وضع مائل حســب درجــة وعمــق الحفر المطلوب وتوضع أصابع اليد اليسرى قرب نهاية سلاح أداة الحفر لتوقــف وتتحكم فى درجة الدفع ٠٠٠ ويجب الحرص بالنسبة للمبتدئين من الإصابة نظــراً لحدة سلاح أداة الحفر ) ٠ بهذه الطريقة تبدأ عمليــة القطــع بتحديــد الفراغــان باستعمال أداة الحفر المناسبة تبعاً لاتساع المساحة المعالجة وغــرس ســلاح أداة الحفر عند حافة الشكل فى وضع مائل عنه ٠

وكذلك يزداد عمق تفريغ الخلفية كلما ازدادت المساحة التــى يــراد حفرهــا اتساعا ولكي يتم تفريغ المساحات الواسعة بسرعة تســتعمل الأزاميــل الكبــيرة والمطرقة وعندما تكون خطوط الشكل متعامدة على اتجاه الأليــاف فإنــه يمكــن تجنب انسلاخ الخشب بزيادة غرس السلاح داخل سطح الخشب وتحديد المســاحة بهذه الكيفية ثم تفريغها ٠

ويجب أن يتدرب حفار الخشب على القطع فى اتجاهات مختلفة دون أن يعتمد فقـط على تغيير وضع المسطح الخشبي ٠



( شكل ٣٢ )

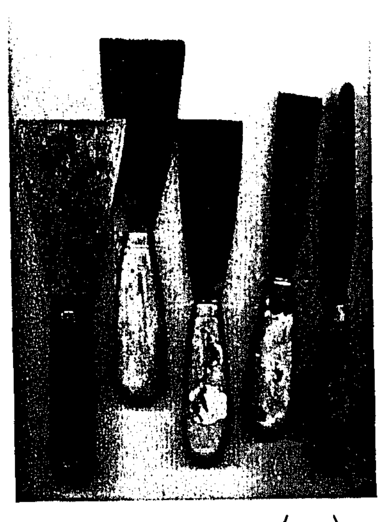
ويمثل بعض الأدوات والعدد الرئيسية الهامة فى طباعة الخشب ٠

أ - أداة الضغط ٠

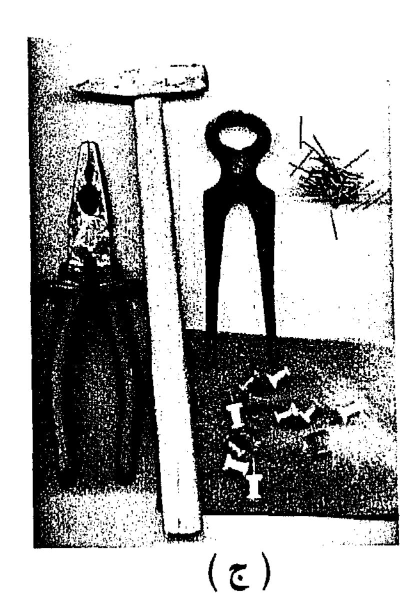
ب - سكاكين المعجون مختلفة المقاسات ٠

ج - مطرقة خفيفة وكماشة ودبابيس ضغط

( أ )



( ب )



( ج )

ويحتمل مع تطورات العمل أن تفرض تغييرات يراها الفنان ضرورية للشكل أثناء عمليه القطع وبعد تقطيع الورق و تنديته بانتظام وبعد مزج المقدار الكافي من الألوان لعمل عدد من الطبعات يحبر سطح الخشب الممثل لون الأول ويوضع فوخ الورق فوقه فى الموضع المحدد ويجرى الضغط ونكرر نفس العملية بالنسبة للسطح الخشبي المحفور الملون باللون الثاني والثالث الخ ٠٠الى أن تنتهي طباعة كل الألوان المقررة وبذلك تكتمل الطبعة فى شكلها النهائي ٠

ولا ننسى فى هذا المجال دور الطباعة التجريبية المأخوذة عن المسطحات المختلفة لأنها توحي دائماً بما يمكن إضافته الى قيمة الطبعة الجمالية من تعديلات فى الألوان أو الملامس والخطوط أو توحي بالأفكار الجديدة المبتكرة , وفى هذا الإطار العام يضع الفنان خطته ويجرى تجاربه وأبحاثه المتطورة ولا ننسى أيضاً أن لكل تصميم مشاكله فى الحفر والطباعة وفى طريقة تنفيذه المناسبة وتضيف الخبرة والتجربة باستمرار الكثير من المعلومات والإضافات والحلول الحية المناسبة للشكل ٠

٣_ الحفر على الخشب عرضي المقطع WOOD ENGRAVING

" الحفر على الخشب يتضمن إستعمال أبره الحفر وهى نفس أداة الحفر التى تستعمل فى الحفر على المعدن و يسمح الخشب المستعرض القطاع لأداه الحفر أو الأزميل أو أي أشكال مختلفة منها بالتحرك فى اتجاهات منوعة دون أن يتخلف عن استعمالها أية إنسلاخات ٠

إن الصفة المميزة لهذا النوع من الحفر هي الخط الأبيض فالحفر على الخشب مثل الرسم بلون أبيض فوق أرضية سوداء وبالإضافة الى أن الخط الأسود يمكن الاستفادة من استعماله بالاشتراك مع الخطوط البيضاء فى سبيل التنوع والحصول على التدرج اللوني إلا أن الخط الأبيض وحده هو الذي يكسب أداء الحفر على الخشب صفته المميزة المترابطة ويبدأ العمل بوضع التصميم فوق سطح من خشب (البقس) الذي يعتبر أنسب أنواع الخشب لمثل هذا النوع من الحفر وذلك بتخطيط التكوين بالقلم الرصاص مع مراعاة أن الطبعة تكون معكوسة إذا ما أنزل الرسم في وضعه الصحيح على السطح لذلك يمكن عكس

وضعه وشفه بالكربون ، ويفضل وضع التصميم بالحبر الصيني حتـى لا يختفـي الرسم عند عمل البروفات إذا ما كان الفنان يرى ضرورة لذلك ،

ويجب عدم إستعمال التخطيطات الأوليـة بشكل نهائي محدد من أجل الانطـلاق فى التعبير وحتى لا يكون هناك إغراء لتتبع الخطوط المرسـومة بآلـة الحفـر، وعندما نرسم الخطوط الرئيسية بالحبر الصيني توضع غلالة من حبر (البروفـات) على سطح الخشب بواسطة ROLLER ثم يمسح السطح مخلفاً درجـة ظليـة قاتمة فوق سطح الخشب يمكن من خلالها رؤية خطوط الحفر فى وضوح ،

وكذلك يمكن رؤية الخطوط المحفورة بيضاء على سـطح الخشـب ممـا يعطـى إحساس العمل باللون الأبيض فوق أرضية سوداء وتستعمل فـى الحفـر علـى الخشب أداة الحفر المستعملة فى الحفر الخطى المعدنية مع انحراف السن بزاويـة ٣٠ درجة حتى تكون الخطوط الرقيقة كافية العمق ويفضل إستعمال ابـره الحفـر المعينة القطاع لهذا الغرض وتستعمل أداءه الحفر فى تنويع عـرض الخطـوط ، فكلما دفعت أداة الحفر بعمق داخل سطح الخشب كلما ازداد عرض الخط المحفـور ...وهذا يعنى أن الخط يمكنه التعبير عن الأجسام المختلفة

ويسهل حفر الأقواس باستعمال آلة ( SPITSTICKER ) أكـثر من أداة الحفر التى تحفر أقواسا متقطعة ، وهذه الأداة مسطحة القطاع عند قمتها يتقـوس جانبيها نحو القاعدة ويمكن استعمالها مع أداة الحفـر أثنـاء العمـل ، أمـا أداة التدريج ( TINT TOO ) فتستعمل فى وضع الدرجات الظليـة المختلفـة وقـد استعملها الحفارون القدامى اللذين تخصصوا فى عمـل سلسـلة مـن الخطـوط المستقيمة المستوية التى تحول المسطح الأسود الى درجة ظلية متوسطة مسـتوية وتصنع بأحجام مختلفة السمك وهى من الأدوات القليلة الحساسية لأن خطوطـها ذات عرض واحد ولكن يمكن إشراكها فى العمل مع الأدوات الأخرى فـى تنويـع خطوط الـ (SCOUPERS) وتستعمل فى تفريغ المساحات البيضاء ويفيد فـى ذلك الأنواع المستديرة والمسطحة منها ويفيد الأزميل المسطح أيضاً فـى تجريـح سطح المساحة السوداء على هيئة تهشيرات متقاطعة رقيقة تتدرج ما بين الأسـود والأبيض فى تسلسلات عريضة " .[١]

---

[١] المرجع السابق ص ٢٦

وتستعمل بعض الأدوات الأخرى مثل الـ ( BULLSTICKERS ) وهى أداة عريضة ذات سنون متعددة يمكن بها حفر خطين أو ثلاثة أو أربعة خطوط أو خمسة فى وقت واحد ، ومع أنها تعطى تأثيراً آلياً إلا أنه يمكن استغلالها بنجاح كما أن تأثيرها يشبه كثيراً التصوير الزيتي بفرشاة عريضة ملونة بالأبيض فوق سطح أسود ، وعند إستعمال هذه الأدوات تقبض اليد اليسرى على سطح الخشب واليد اليمنى تغرس الإله فى السطح ، ، ، وعند عمل الأقواس تتحرك اليد اليمنى الى الأمام فى حين أن اليد اليسرى تدير السطح الخشبي فى حركة سريعة أو بطيئة تحدد ماهية القوس ،

ولما كان من الضروري إدارة سطح الخشب بهذه الكيفية فإن معظم الحفارون يفضلون العمل فوق ركيزة عبارة عن مخدة محشوة بالرمل مسطحة و مستديرة كافية الارتفاع أو كتاب سميك ،

وإذا ما أمكن حفر أي خط فليس من المهم كيفية تناول أداة الحفر والإمساك بها لان الحفار سوف يعثر على طريقته المناسبة للاستعمال وأفضل الأوضاع لإمساك أداة الحفر هو وضعها راقدة فوق المنضدة ثم تناولها بحيث تكون يدها الخشبية بين راحة اليد, وربما يحس لأول وهلة بالصعوبة ولكن سرعان ما يصبح المسك بها طبيعياً بعد تدريب قصير ،

ويجب أن تأتى حركة الحفر من الكتف لأن إستعمال الرسغ أو الأصابع يجعل العمل مذبذبا وضعيفاً ولا تستعمل هذه الأدوات فى عمل الخطوط فقط لكنها تعمل أيضاً فى عمل الخدوش والفتحات والنقط والتنوع فى الطول والعرض خلال سطح الخشب , ويمكن الحصول على النقط الصغيرة البيضاء بمسك إبرة الحفر فى وضع رأسي مع لف وتدوير المسطح الخشبي من حولها , الأداة لإحداث عمق خلال السطح ثم الخروج بها تدريجياً نحو السطح ،

ويجب مراعاة الحرص فى العمل بحيث لا يصل الى درجة الرهبة والخوف أثناء عمليه الحفر وبالتدريب والخبرة و الممارسة يستطيع الفنان معالجة أو توظيف أي حفر أو قطع تم بطريق الخطأ أو السهو ،

ومن الأمور المحيرة والمستحبة لدى معظم فناني الجرافيك بشكل عام أنه رغم امتلاكهم زمام المهارة فى الأداء والتقنية العالية إلا أنه يسعى الفنان دائماً الى اصطياد اللحظة العفوية أثناء مراحل الحفر والطباعة ، وهى من الأمور التى تكسب العمل ألفني مذاقاً خاصاً ،

# طرق طباعة الخشب

عرفنا أن الطبعات الخشبية من قديم الزمان كانت تلون بـــاليد بعـد أن تطبـع باللون الأسود ، أي أن الفنان بعد أن يطبع العمل باللون الأسود أوالرمادي يقــوم بتلوينه بيده ، لكي يحصل على التأثير اللوني الذي يريده ،وهذه لم تكـن طباعـة ملونـة حقيقـة ، لأن اللــون يجـب أن يطبـع بواسـطة ســـطح طبـــاعي ( وبالطريقة المعروفة الآن ) .

" وأول من أرسى قواعد الطباعة الخشية الملونة هو الفنان الياباني الذي يرجــع له فضل اكتشافها وتطويرها ومن أهـــم هــؤلاء الــرواد فـــى مجــال الطباعــة بـــاللون : " أوجـــــودى كــــابرى " و " أوكيومـــــورا ماســـــانوبو " ويعد " ماسانوبو " من أوائل الفنانين اليابانيين اللذيـــن ثبتــوا قواعــد الطباعــة باللونين (الأخضر و الأحمر) المألوفة و المنفذة يدوياً ، وجعل طريقـــة طباعتـــها على أسطح منفصلة ( كل لون على حـــده ) ثـم أخـذت تتطـور بعـد ذلــك .

واكتشفت أساليب وطرق جديدة ومتنوعة بواسطة فناني الحفر والطباعة حتـــى وصلت الى ذروتها فى الأعمال اليابانية الملونة التى تعتبر بحق قمة ما وصل إليـه الحفر الملون على الخشب وإن كانت الألوان المستعملة عند اليابانيين لها نوعيـــة خاصة وأيضاً الورق المستخدم ، وحتى آلات الضغط والتحبـــير لـــها مواصفـــات خاصة جعلت لفن الطباعة الملونة عندهم سمة مميزة وشهرة عالمية " .[1]

وتندرج الطرق المتبعة فى الطباعة الخشـــــبية الملونـــة تحـت طريقتيــن أساسيتين :ـ

الطريقة الأولى : إستعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل الألــوان .

الطريقة الثانية : إستعمال سطح طباعى خشبى لكل لون على حــده .

---

[1] CABOR PETRDI - GREAT PRINTS OF THE WORLD

## الطريقة الأولى : إستعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل لون
## ( طريقة القالب الهالك )

" وفى هذه الطريقة تطبع كل الألوان من سطح واحد ، ويكون للون هنا تأثير يختلف عنه فى الطريقة الثانية فنجده دسماً سميكاً حين يطبع فوق لون أو ألوان أخرى ، كما يتغير خصائص اللون ( الكنه ، والقيمة ، والشدة ) بعد طباعته فوق ألوان أخرى عما كان عليه اللون قبل الطباعه لذلك يجب أن يكون الحفار ملماً بكل تلك المتغيرات التى تحدث للون بعد الطباعه كذلك يفضل أن يحصل الفنان على عدد من الطبعات بألوان وأحياناً على ورق ملون وذلك قبل أن يشرع فى البدء بالحفر على سطح الخشب ... وتعد هذه (البروفات) من الأمور إلهامه فى البحث و التجريب من أجل الحصول على قيم جمالية و نسخ طباعيه متعددة ومتفردة .

والخطوات المتبعة فى هذه الطريقة هي :ـ

١) ينقل الرسم أو الشكل المراد طباعته على السطح الخشبي المعد للطباعة والمجهز لذلك ، من الأصل المرسوم الملون ، ويستحسن أن يكون لدينا دليلا مرسوما ومنقولا بدقه فوق ورق شفاف حتى يتسنى لنا الاسترشاد به عند طباعة كل لون .

٢) لو أردنا ترك مساحات بيضاء ( أو حسب لون الورق المستخدم فى الطباعه ) تحدد ثم تزال باستعمال أداة الحفر المناسبة قبل طباعة أي لون "[1] .

٣) " نعد أحبار الطباعه ثم نكون اللون الأول بعد أن نطابقه بالأصل المرسوم وأيضاً ببقية الألوان المراد طباعتها ، ثم ( يفرش ) فوق سطح مناسب ( قطعة زجاج أو رخام ) بواسطة آلة التحبير ROLLER ، ثم ننقله بنفس آلة التحبير فوق السطح المعد للطباعة بحيث يكون منتظما وذلك بتغيير اتجاه حركة أداة الفرش فى جميع الاتجاهات ثم نثبت ورقة الطبع فوقه ونقوم بعمل علامات الضبط وهى بمثابة الدليل لسهولة وضع نفس الورقة مرة أخرى

---

[1] سعيد حداية " أثر اللون فى العمل ألفني المطبوع " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة الإسكندرية - عام ١٩٦٩ م، ص ٢٣ ، ٢٤

على السطح الطباعى عند تغيير اللون الطباعى ولا ننسى أن نضع علامات ضبط خاصة بالسطح الطباعى ( الخشب ) بعد تثبيتها على لوحة خشب أو المنضدة ، ثم نقوم بطباعته حسب عدد النسخ المطلوبة وبذلك نكون انتهينا من طباعة اللون الأول ( شكل ـ ٣٣ أ ، ب )،

٤) نزيل المساحات التى طبعت باللون الأول من على السطح الخشبي وذلك بعد تحديدها بدقه من الأصل الذي نسترشد به حتى لا تلتقط الألوان الأخرى التى ستطبع بعد ذلك ثم وبنفس الطريقة نقوم بطباعه اللون الثاني ،

٥) نكرر نفس الشيء بالنسبة للون الثالث ثم اللون الرابع

٦) ( شكل ٣٤ ـ أ ، ب ) وهكذا بالنسبة لكل لون حتى ننتهي منها جميعاً ،

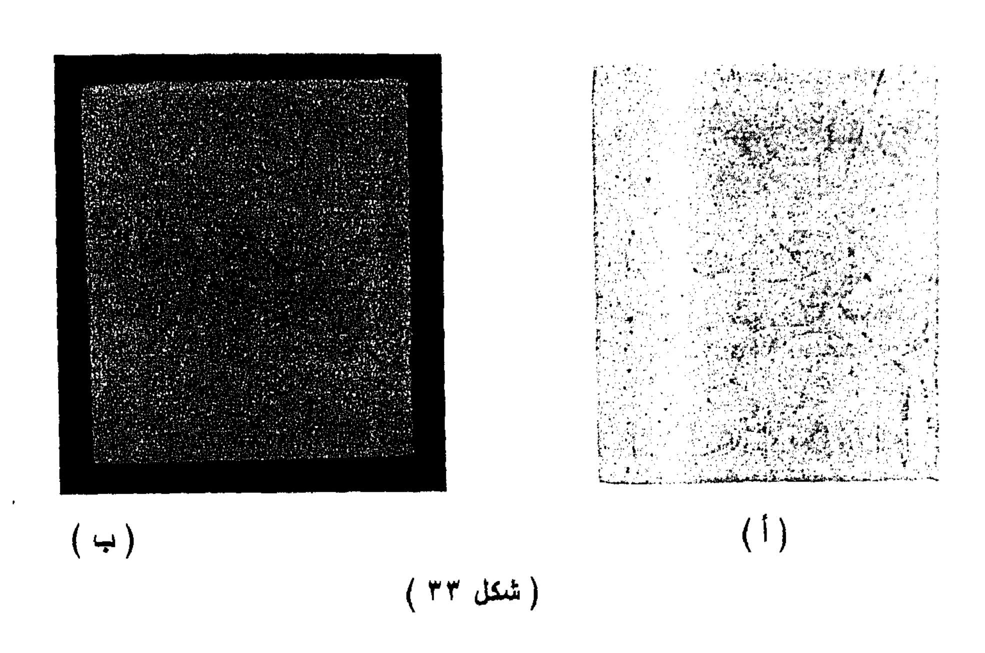
وعادة ما يكون اللون الأخير ويمثل فى هذا النموذج ( اللون الخامس ) حاوياً لكل التفاصيل المطلوب إظهارها فى العمل المطبوع ( شكل ٣٥ ـ أ ، ب ) ،

ومن الملاحظ بعد طباعة اللون الأول عدم ظهور أية تفصيلات توضح الشكل ، كما تظهر بوضوح تأثير ثمار الخشب ، واللون الأول لا يتغير بعد طباعته لأنه مطبوع فوق مساحة بيضاء وإن كان بعد الانتهاء من طباعة بقية الألوان تتغير درجة تألقه "[١]،

---

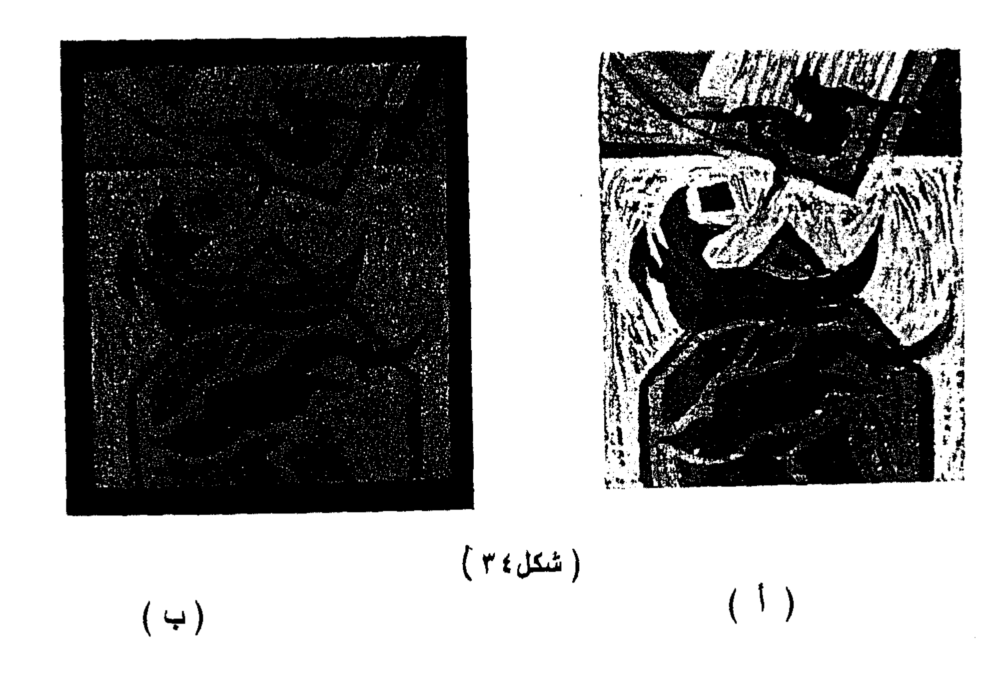
[١] المرجع السابق ص ٢٥

يلاحظ الفرق الواضح فى قيمة اللون الواحد الناتجة عن طباعتـــها علـــى الـــورق الأبيـــض والورق الأسود ( شكل ٣٣ - أ ، ب ) وكذا باقي الألوان فى ( شكل ٣٤ - أ ، ب ) ٠



( أ ) ( ب )

( شكل ٣٣ )

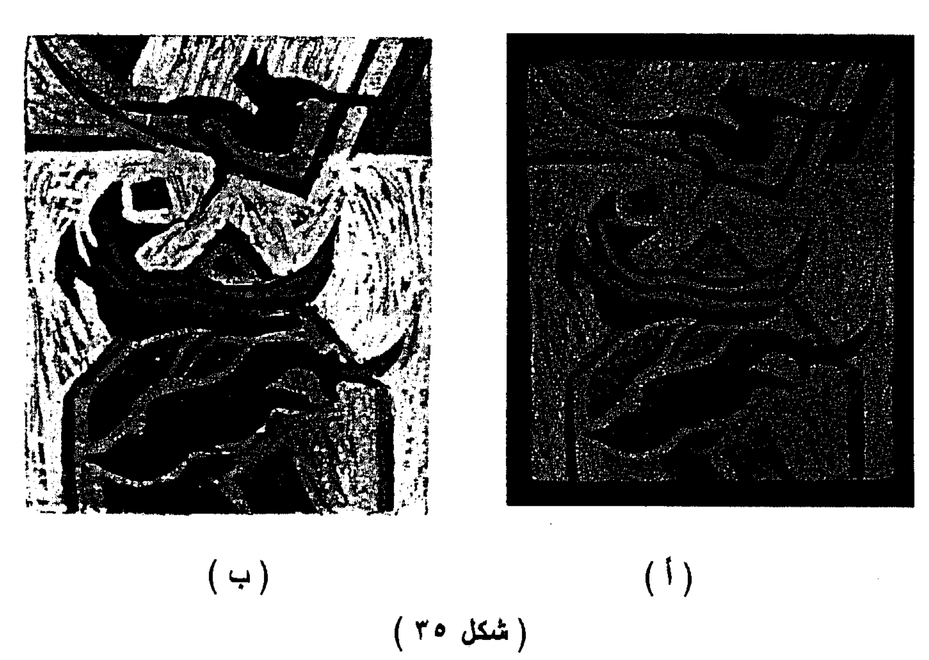


( شكل ٣٤ )

( أ ) ( ب )

وهناك ظاهرة لا يشعر بها إلا الحفار الذي يقوم بالطباعة ٠ فعند طباعة اللون الأول يكون الجهد المبذول فى فرش اللون وعند الضغط - أكبر من الجهد الذي يبذل فى اللون الثاني ٠٠٠ وهكذا ٠

والسبب فى ذلك يرجع الى كبر المساحة المطبوعة باللون الأول من جهة ومن جهة أخرى فإن اللون الأول يقوم ( بتشريب ) سطح الخشب الجاف ببعض الزيوت الداخلة فى تركيبه ٠٠٠ مما يجعل عمليه الطباعه أسهل بعد ذلك ٠ ويجب أن نراعى كمية اللون الموجودة على سطح الخشب ، وأن نعمل على إزالتها حيت تزيد كميتها نتيجة لتراكم اللون فى كل طبعه ٠



( ب )　　( أ )

( شكل ٣٥ )

وتظهر النتيجة النهائية فى هذا النموذج شكل ( ٣٥ – أ ، ب ) الذي يوضح خاصية اللون المطبوع فوق ألوان أخرى نتيجة استخدام قالب طباعي خشبي واحد فقط عند طباعة كل هذه الألوان – كذلك الفرق فى قيمة اللون نتيجة الطباعه على ورق أبيض ( أ ) والطباعة على ورق أسود ( ب ) ٠

نستنتج من ذلك :- أن خواص اللون المحددة ( الكنة - القيمة - الشدة ) تتغير حين يطبع لون فوق لون أخر كذلك حين نستخدم نفس الألوان عند الطباعه على ورق مختلف اللون وهنا تظهر أهمية معرفتنا لهذه القاعدة إلهامه عند الطباعه الملونة بطريقة القالب الخشبي الواحد ،

## الطريقة الثانية :

## استخدام سطح طباعي خشبي لكل لون على حده

" وفى هذه الطريقة نعد عددا من القوالب الخشبية يساوى عدد الألوان المطلوب طباعتها و اللون هنا يكون له تأثير يختلف بعض الشيء عن الطريقة الأولى لأننا هنا نتحكم فى وضع المساحات اللونية بقيمتها الأصلية لأنها لا تطبع فوق بعضها كما يحدث فى السابقة إلا إذا أردنا نحن طباعه لون فوق أخر ،

و الخطوات المتبعة عند الطباعه هي :_

١) نقل كل لون على القالب الخاص به وذلك بالإستعانه بالدليل المرسوم بدقه على الورق الشفاف ،

٢) تزال الخطوط و المساحات التى لن تطبع من كل القوالب ، فيكون لدينا فى النهاية عدد من القوالب الخشبية كل قالب يحوى فقط التفاصيل الخاصة باللون المعد له ( شكل ٣٦ أ ب - ج د ) ،

٣) نثبت القالب الخاص باللون فى مكان محدد تماماً على المنضدة التى نقوم بالطباعة فوقها ... ثم نأتي بالورقة التى ستطبع ... ثم نثبتها جيداً فوق القالب الخشبي ونقوم بتحديد المكان التى سوف توضع فيه كل مرة وهذه الخطوة مهمة جداً فى الطباعه الخشبية الملونة و هناك أكثر من طريقة لعمل ذلك ... كأن نعمل قطع

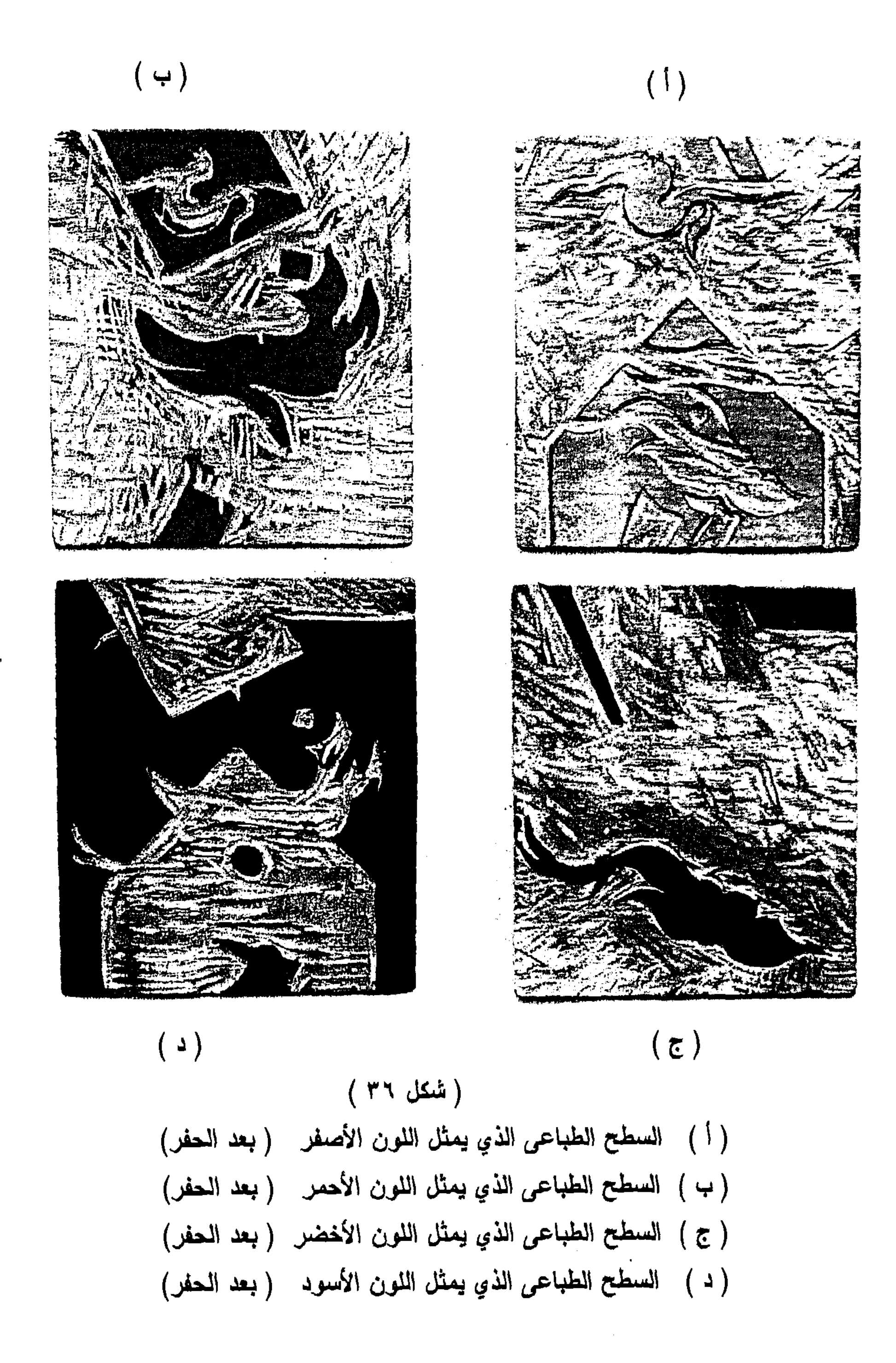
على شكل مربع فى جانب أو أكثر من الورق بعيداً عن المساح المطبوعة ثـم نخـط خطين متقاطعين فى كل جانب فوق القطع هذان الخطـان مسـجلان علـى النسـخة ومطابقان تماماً للخطين الموجودان على المنضدة ، و بذلك نضمن ونتأكد أن الورقـة ( النسخة ) ستنزل فى كل مرة فوق السطح الخشبي المثبـت فـى مكانـه المحـدد من قبل ٠

٤) نحضر السطح الخشبي المجهز للون الثاني ثم نثبته فى نفس المكان المحـدد للقوالب الخشبية كلها ، ثم نقوم بالتحبير و الطباعه على نفس النسخ المطبوع فوقها اللون الأول ٠ بعد تحبير السطح الخاص باللون الأول ٠٠٠ نقوم بطباعته على كـل النسخ المراد طباعتها بعد أن نقوم بعمليه التثبيت والتحديد ٠

٥) وبنفس الطريقة نحضر القالب الخاص باللون الثالث ٠٠٠٠ وهكـذا الـى أن ننتهي من طباعه كل الألوان المطلوبة ٠٠٠ بنفس الدقة المتبعة فى تحديـد وضـع العلامات على النسخ وفى تحديد القوالب المستخدمة وبذلك نضمـن عـدم اهـتزاز المسـاحات اللونيـة المطبوعـة بجـانب بعضـها أو فـوق بعضـها وإن كـان هناك بعض الفنانين يقصدون افتعال هذه الاهتزاز لكي يعطوا تأثيراً للشكل أو المساح المطبوعة ٠

ويبين ( شكل ٣٧ ) نتيجة طباعة كل لون منفرداً على ورقة خاصة به وفـى ( شكل ٣٨ ) نحصل على الشكل النهائي للعمل المكون من أربع ألـوان نتيجـة طباعة الأربع أسطح طباعيه على ورقة واحدة " ٠[1]

[1] المرجع السابق ص ٢٦



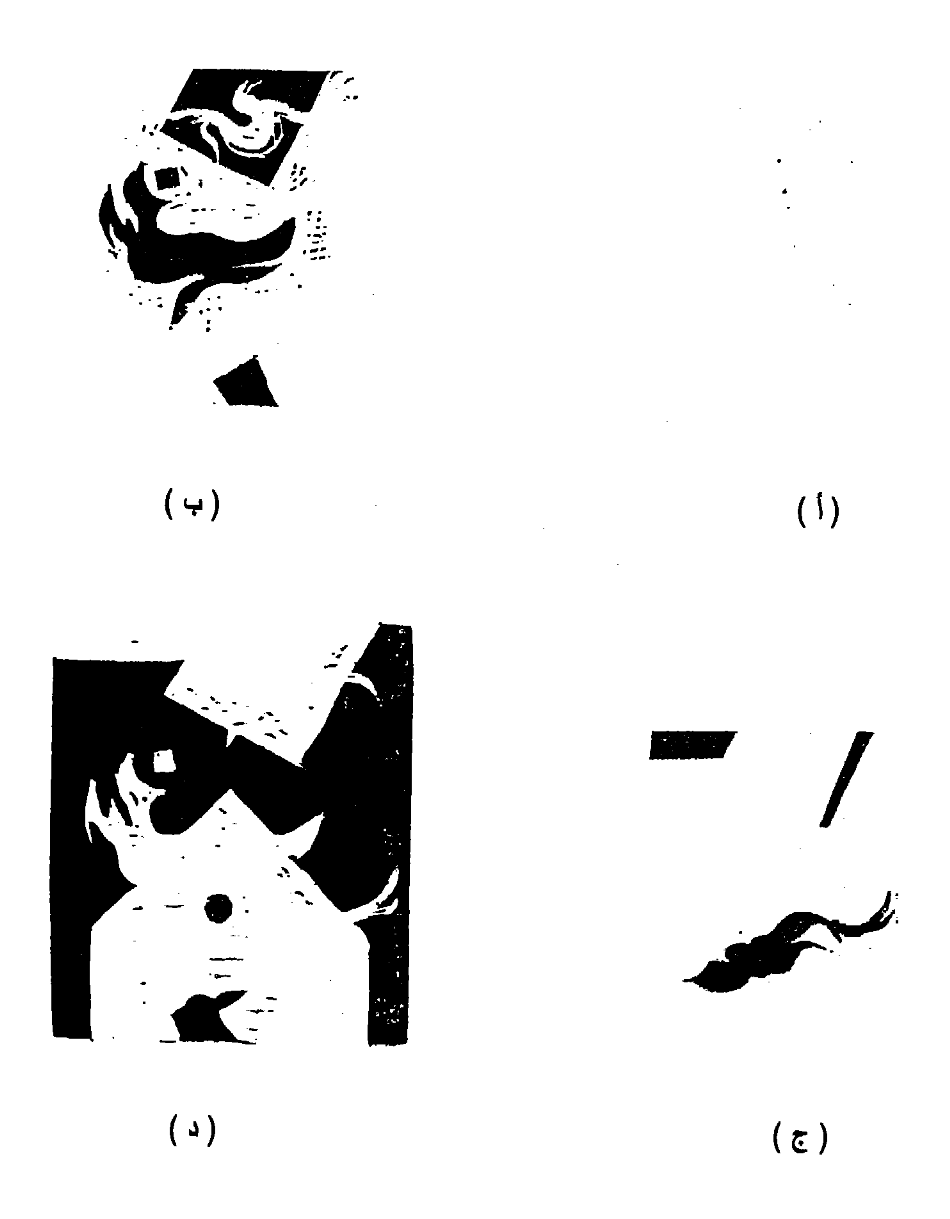

( شكل ٣٦ )

( أ ) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأصفر ( بعد الحفر)

( ب ) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأحمر ( بعد الحفر)

( ج ) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأخضر ( بعد الحفر)

( د ) السطح الطباعى الذي يمثل اللون الأسود ( بعد الحفر)




( شكل ٣٧ )

يبين هذا الشكل نتيجة طباعة كل لون منفرداً



( شكل ٣٨ )

هذا النموذج يبين النتيجة النهائية للشكل الملون المطبوع باستخدام أربع قوالب خشبية يلاحظ شدة اللون ونقائه الناتج من طباعته على أرضية الورقة البيضاء ،

ويمكن الحصول على عمل فني مطبوع بالمزج بين الطريقتين السابقتين في الأداء بحيث نحصل على علاقات وقيم لونية للشكل من سطح طباعي خشبي ونكمل طباعة الشكل على نفس الورق المطبوع من خلال سطح طباعي خشبي آخر ... والعبرة هنا بقيمة النتيجة النهائية للطبعة الفنية وما تضيفه الى الشكل والتعبير .

كذلك أصبح من المألوف الآن مع التقدم التكنولوجي الهائل وتنوع وسائل الاتصال استحداث وسائط طباعية كاملة أو أجزاء منها ( طبيعية أو صناعية ) في أعمال كثير من فناني الجرافيك المعاصرين

( انظر شكل ٧٦ ) أو الطباعه على خامات ذات تأثير أو ملمس معين وأحياناً تحضيره " صناعته " وصباغته بمعرفة الفنان.

وهذا ما سوف يتعرض له الباحث في الفصل الثالث من الباب الثالث والخاص بالتجارب العملية للباحث .

## الحفر على اللينوليم LINO - CUT

" اللينويوم " عبارة عن نسيج مكسو بطبقة من اللدائن وطريقة الطباعه باستخدام أسطح اللينوليوم قريبة جداً في الروح والأداء من طريقة الطباعه الخشبية .

" وتندرج هذه الطريقة تحت " قسم الطباعه البارزة " والتي تستخدم فيها اللدائن لكونها مادة طيعة تساعد الفنان في القطع فيها بسهولة ويسر كما تريحه كثيراً أثناء الضغط عند الطباعه وحتى أثناء وضع اللون .

لذلك أصبح تناول هذه المادة مفضلاً لدى الكثير من الفنانين المعروفين لكونها وسطاً مناسباً يساعدهم في التعبير السريع عن احساساتهم .

كما استخدم هذا النوع من الطباعه أيضاً الفنانين التعبيريين الألمان بوجه عام وجماعة " الفارس الأزرق " على وجه الخصوص ( سنة ١٩١١) أمثال " فرانسى مارك " و" كاندنسكى " و " أوجست ماكيه " فبرعوا فيه وعرفوا كيف يتعاملون فأبدعوا كثيراً من الطباعات العظيمة .

وحتـى تكـون عمليـه الطباعـــة ســـهلة نقـــوم بلصـــق مســـاحة ( اللينوليوم ) المعدة للطباعة فوق قالب خشبي بنفس المقاس ، ويكون اللصـق باستعمال أي نوع من الغراء أو أي شيء لاصق أخر وبذلك يمكـن تثبيـت هـذه المساح بسهوله وأيضاً حتى لا نجد أي صعوبة عند مزاولة القطع ،

وطباعة اللينوليوم تعطى قيمة للون المطبوع مميزة بشكل واضح عن تلـك التـى نحصل عليها من أي أنواع الطباعات الأخرى ،

كذلك ثراء اللون ونصوعه ونقائه ، كما تكون له كثافة خاصة فوق الورقـــة المطبوعة ( النسخة ) تختلف عن كثافة اللون المطبوع باستخدام القالب الخشـــبي والسبب فى ذلك يرجع الى طبيعة سطح اللينوليم الأملس الناعم ، ونوعية – هـــذا السطح تختلف عن نوعية السطح الخشبي ( مثلاً من حيث عدم قابليته لامتصــاص أو تشرب أي كمية من اللون أو حتى بعض الزيوت الداخلة فى تركيبه ) ،

لذلك نجد أن طبقة اللون الموضوعة على سطح اللينوليم بواسطة آلة التحبـير تنتقل كلها بمجرد أن نضغط على ظهر الورقة، الى سطح الورقة ( النسخة ) فتكون النتيجة أن اللون يبدو بعد الطباعه وكأنه مساحة مصمته سميكاً الى حد مــا وأكثر إشراقاً ( انظر شكل ٦٣ ,٧٤ ) ،

لو قارنا بين مساحتين بلون واحد إحداهما طباعه مــن قــالب طبــاعي خشــب ، والأخرى باستخدام سطح اللينوليوم ، لنجد الفرق واضحاً، والنتيجـــة مختلفــه ، ولطباعة عمل فني بطريقة الحفر علــى اللينوليــم تســتخدم نفــس الطريقتيــن السابقتين " ،[1]

---

[1] المرجع السابق ص ٢٨ ، ٢٩

# الباب الثاني

# دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة وأثر ذلك على فن الجرافيك

الفصل الأول : دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون

الفصل الثاني : اثر الأداء الشخصي في استخدام اللون للحصول على نسخ متعددة ومتفردة

# الفصل الأول

# دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون

## لغة الألوان

" إن الشكل فى حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لوناً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل و بين ما نراه كلون لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتى بها نرى الشكل وما اللون إلا المظهر الخارجي للشكل ومع ذلك فإن للون دوراً هاماً يلعبه فى الفن لأن له تأثيرا مباشرا على حواسنا والحق أن التنوع فى المجال اللوني يتمشى مع التنوع فى انفعالاتنا فاللون الأحمر يتمشى مع انفعال الغضب واللون الأصفر يتمشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا وقد يكون هناك تفسير فسيولوجى لهذا التمشي أوالتوازي بين الألوان والانفعالات إذ أن عدد الموجات أوالأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذي يقدر ما نحس به من متعه أوضيق ... هذا هو الجانب ( الفسيولوجى ) للون إلا أن للون جوانبه السيكولوجية أيضاً و ثمة من يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أوبما لا يحب بوجه عام "[1] و يذهب ( هربرت ريد ) فى تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر ( نتغلغل بسجيتنا فى طبيعة اللون فنتذوق عمقه أو دفئه أو تدرجه أوبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم نمضى الى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا ).

" وهناك ارتباط بين الألوان و اللاشعور الخاص بالمتلقي وأيضاً التكوين المزاجي لكل شخص و هذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصى لها تأثير قوى على استجابة فرد معين لعمل فني دون غيره بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيم الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة فكما أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجاما أو عدم انسجام وفقاً لقوانين معينه فكذلك يمكن أن نؤلف مجموعة من ألوان الطيف إما انسجاما لونياً أو عدم انسجام ..

---

[1] هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة د. إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٥ ٢٧

وهناك حقيقتين فى إستخدامنا للون فى العمل الفني وهما :-

**الأولى:** أداة التسجيل ( العين البشرية ) وما يتصل بها من جهاز عصبي يختلف من شخص لآخر .

**الثانية:** إن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن الفراغ وبذلك يمكن إعطاء الإحساس والإدراك للأشكال ذات الأبعاد الثلاثية وأيضاً هناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر بعكس الأزرق يبدو غائراً كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها فى العديد من الإدراكات المرئية نتيجة لتجاورها ... داخل العمل الفني "[1]

[1] د. مصطفى يحيى – القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية – دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ – ص ١٠٤

## الصلة الوثيقة بين الشكل و المضمون فى العمل الفني

" إن المعنى الحقيقي لكلمة شكل أو هيئة هو اتخاذ الشكل هيئة معينة وهذا هو معنى الشكل فى الفن فإن الشكل هو الهيئة التى يتخذها العمل الفني ولا فرق فى ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني .... غير أن اتخاذ العمل الفني لهذا الشكل إنما يتم عن طريق شخص معين هو من نسميه بالفنان ويتحدث ( هربرت ريد ) عن علاقة الشكل الجيد فى الفن و الطبيعة فيقول " وقد نستنتج أنه لا يوجد شكل فى الطبيعة إلا وكان مرجعه الى تفاعل القوى الميكانيكية بدافع من النمو وإن القوانين الطبيعية لا تختلف مهما تنوعت نسب النمو والخامات الأساسية و الوظائف و الاستعمالات فيذكر ( دراسى تومسون ) القوى التى تحدث الشكل الكروي أو الشكل الأسطواني أوالشكل البيضاوى هي قوى ثابتة لا تتغير بتغير الزمن فشكل بلورة الجليد التى تسقط اليوم هو نفس شكل بلورة الجليد التى سقطت أول مره و نحن مدينون لهذه القوى لا بالتنوع فحسب بل بما قد نطلق عليه منطق الشكل ومن منطق الشكل ينبثق الانفعال بالجمال كما أن هناك علاقة بين الطبيعة والفن ... فنلاحظ الشكل الكمثرى أوالانسيابي الموجود فى الطبيعة مثل الأصداف والقرون و بذور النبات و الخلايا العضوية فى الحيوان ... .

ويرجع إحساسنا بالجمال بالإحساس اللاشعوري بالطبيعة و بفعل أيضاً تأثير تلك النسبة الذهبية التى يخضع لها نمو النبات و التى نحصل عليها عند تقسيم خط على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر الى الجزء الأطول كنسبة الجزء الأطول الى الطول الكلى للخط .. وهو نتيجة لتفاعل القوى الميكانيكية فى الطبيعة مثل ( خلايا النحل).

فالشكل هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفني ٠ والمضمون هو المعنى المحتوى داخل الشكل ويدركه المتلقي حينما يرى العمل الفني ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً ويتذوقه بحاله تجمع بين الشعور واللاشعوري فى آن واحد فمضمون العمل الفني يدرك من خلال هيئة الشكل " [١]

" والشكل يصبح له معنى لما يحتويه من مضمون ٠٠٠ وعلى ذلك فلا يمكن فصل الشكل عن المضمون وكلما كان المضمون مرتبطاً بالشكل ازدادت أصالة العمل الفني وارتفعت القيمة التشكيلية المدركة ٠٠٠ وأيضاً وجدنا أصالة وتميز لشخصية الفنان المنتج للعمل الفني فكلما ارتبط المضمون المدرك بالشكل ازدادت الشحنة الإنفعاليه المنبعثة من العمل الفني فى أصالة معبرة عن شخصية الفنان وبخاصة فى إيصال مضمونه كاملاً للمتلقي فى إدراك وإحساس وتفاعل وانصهار مع تجربته الفنية فى العمل الفني فالشكل ومضمونه التشكيلي مرتبطان لأن الشكل يؤثر فى المضمون والمضمون يؤثر فى الشكل من خلال وحدة وثيقة يدركها المتلقي للعمل الفني فى حالة مقدرته على إدراك مفردات البناء الفني من خلال وحدة التكوين العام للوحه ٠٠٠ برؤيا إبداعية للفنان المبتكر " [٢]

[١] هربرت ريد ــ تعريف الفن ــ ترجمه د٠إبراهيم إمام ود٠ مصطفى الأرنؤوطى ــ دار النهضة العربية ــ القاهرة ١٩٦٢ ص ١١ ، ٢٠ ، ٢١

[٢] د٠مصطفى يحيى ــ القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٩٣ ص ٩٨

## تعريف اللون

" كلمة ( لون ) يطلقها الفنانون التشكيليون وكـذا المشـتغلون بالصباغـة وعمـال المطابع و يقصدون بها المواد الصباغيـه التـى يسـتعملونها لإنتـاج التلويـن ، أما علماء الطبيعة فيقصدون بكلمة لون : تلك الأشعة الملونة الناتجـة عـن تحليـل الضوء ( الطيف الشمسي مثلاً أو غيره من أطياف لمبات الإضـاءة المختلفـة ) ، ومعنى كلمة " لون " هو ذلك التأثير الفسيولوجى ( أي الخـاص بوظـائف أعضـاء الجسم ) الناتج على شبكة العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصبا غيـة الملونـة أوعن الضوء الملون ، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبـي للكائنات الحية "[1] وهو بمعنى آخر " هو ذلك الرداء الجميل الـذي يكسـر سـطوح الكائنات فتبدو لنا بمظهرها الخلاب إذ به يمكننا أن نميز الأنواع المختلفة للموجودات لما تعكسه سطوحها لأعيننا من أصباغها المتنوعة "[2] .

### الخواص المحددة للـون :

" بفحص لون شيء ما بنظرة تحليل وتعمق ، سوف نجد أن هذا اللون يحدده ثـلاث خواص أوصفات هي :-

### ١- الكنه :

( بالفرنسية TEINTE و المرادف له لفظ TONALITE

وبالإنجليزية HUE هي تلك الصفة التى بها نميز ونعرف أي لـون عـن الآخـر والذي نسميه باسمها إنها تترجم بالصفات :- بنفسجي - أزرق - أخضر - أحمر - برتقالي ... ارجواني فإذا وصفنا التفاحة بأنها حمراء .. فكلمة حمراء هو كنـه أو اسم اللون و يمكن أن نغير كنه أي لون بمزجه بلون آخر ... فإذا تم مزج مادة حمراء بأخرى صفراء فإنه ينتج مادة برتقالية ويعد هذا هو تغير فى كنه اللون .

---

[1] د . يحيى حموده ــ نظرية اللون ــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٩

[2] د . محمد شحاته الخلوى ــ لغة الأشكال و الألـوان ص ٥٢

**٢-القيمة :**

( بالفرنسية VALEUR وبالإنجليزية VALUE ) ويقصد بقيمة اللـون أي الدرجة والتى يقصد بها أن اللون فاتح أم غامق بمعنى أخر يمكننـا أن نفـرق بيـن الأحمر الفاتح والأحمر الغامق ، ويمكن أن نغير من قيمـة اللـون بإضافـة أسـود أوأبيض ( وفى حالة الألوان المائية إذا ما أضفنا الماء ) الى اللون فإننا بذلك نغـير من قيمته وليس من كنهه وعندما يكون اللون فى كامل قوته الطبيعية يطلـق عليـه لون نقى أو طبيعي أما إذا تغير قوامه أوخفف بالماء فيطلق عليه بالإنجليزيةTINT وإذا كان داكناً نطلق عليه SHADE وعليه فيمكن أن تكون ترجمة الاصطلاحيـن كالآتي :-

قيمة فاتحه من الأزرق ATINDE OF BLUE

قيمة داكنة من الأخضر ASHADE OF GREEN

وإن كلمة TONE بالإنجليزية وبالفرنسية TON تستعمل بوجه عام لتشمل كل الألوان النقية والقيم الفاتحة والقيم الداكنة ،

**٣_الشدة :_** ( بالفرنسية INTENSITE وبالإنجليزية INTENSITY )

هذه الخاصيـة توصـف أوتمـيز القـوة أوالدسامـة أي درجـة التشـبع SATURATION إننا نجد بعض الألوان قوية دسمة مشبعه وبعضها نجده ضعيفاً ممزوجاً فإذا قيل أن شيئاً ما قوى فى اللون فهذا يشير الى أنه دسم ، نقـى ، مشـبع ... كذلك تدلنا خاصية الشدة الى أنه كيف أن اللون يقترب أويبتعد من درجة النقـاء فيمكن تغيير شدة لون نقى بمزجه بلون آخر يقربه الى اللون الرمادي كذلك نسـتطيع أن نغير الشدة بدون أن نغير القيمة أوالكنه وذلك بإضافة رمادي حيادي الـى اللـون من نفس قيمته " ،[1]

" ويطلق على مجموع الخاصتين الكنـه والقيمـة فـى علـم الضـوء بالفرنسـية CHROMATICITE الضوء أوالجسم , ويرادفه فى علم النفس الفسـيولوجى اصطلاح CHROMIE ويمكن تفسير مجموع الخاصتين

---

[1] د ، يحيى حموده ـــ نظرية اللون ـــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ١٠

( القيمة و الشدة ) بالإستعانه بصفة واحدة عندما يكون لوناً فاتحاً وفى نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لون حي وبالفرنسية vive ، و إذا كان لوناً ما فاتحاً وفى الوقت نفسه ممزوجاً بالأبيض أو مضافاً إليه ماء فى حالة الألوان المائية فيقال عنه لون شاحب pale (وهو بالطبع قريب من الأبيض)

وإذا كان لون ما ( غامقاً ) داكناً وفى نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لوناً عميقاً وبالفرنسية PROFONDE ،

وأخيراً إذا كان لوناً ما داكناً وفى نفس الوقت ممزوجاً بالأسود فيقال عنه لوناً داكناً وبالفرنسية REPATTUE ( وهو بالطبع قريب من اللون الأسود ) ، وبخلاف تلك الخواص الثلاثة السابقة فإن اللون يمكن أن يتأثر بظروف الرؤية وإن لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيراً بوجود أجسام أخرى فى مجال الرؤية وكذا بظروف الإضاءة ،

وبخلاف التسميات العلمية للألوان توجد ألفاظ متداولة للون الأصلي ومشتقاته ودرجاته تعرف بالأسماء المستعارة ... فمثلاً بعض الألوان نشتق اسمها من الأزهار مثل اللون الوردي و البنفسجي ومن الفواكه مثل البرتقالي والليموني والمشمشي ومن أسماء الأماكن مثل الأزرق البحري وأصفر نابولي والأزرق البروسى ... وألوان أخرى نسبت لبعض الأشخاص مثل , PAYN,S GRAY HOOKER , GREEN , REMBRANDT,S MADDER يقال لسطح ما أنه أبيض إذا ما عكس فى جميع الجهات وبدون أي امتصاص كل الإشعاعات المرئية التى يستقبلها كما يقال لسطح ما أنه أسود ، إذا ما امتص تماماً كل الإشعاعات التى يستقبلها ،

أما الأسطح الرمادية ( أي ذات القيمة المحايدة ) فهي التى تعكس بكميات متساوية أو تمتص بكميات متساوية إشعاعات الألوان بجميع أطوال الأمواج على ذلك يقال نظرياً أن كل الأسطح التى ليست كاملة البياض أو كاملة الرمادية أو كاملة السواد يقال عنها أسطحا ملونة " [١] ،

[١] المرجع السابق ص ١١ ، ١٤ ، ١٥

## إدراك وحس الألوان :_

برهن العالم ( نيوتن ) أن الضوء هو أصل اللون فقد أثبت أن الضوء الأبيض يمكن تحليله ـ بمعنى تشتيته ـ الى ألوانه الأصلية ، وأن هذه الألـــوان نفســها يمكـن تجميعها لنحصل على الضوء الأبيض ... إذن فبوجود الضوء توجد الألـــوان وبالتالي تؤثر طبيعة الضوء على طبيعة الألوان فنجد أن الألوان تختلف فى مظـــهرها تحت ضوء النهار عنه تحت الإضاءة الصناعية كذلك يمكن للعيـن أن تـرى ألوانـا لا وجود لها ويمكــن التحقــق مــن ذلــك بــإدارة قــرص بنـــهام BENHAM الأبيـــض والأسود أومن خلال تجربة العالم هلمهو لـتز HELMHOLITZ وقرصه المشابه .. هذه الأقراص تعطى فى ضوء النهار ألواناً تختلــف بــاختلاف سرعة الدوران .

## التعريف العلمي للون

" ومن السهل فهم كيف أن شيئاً ما يظهر أحمر اللون أوآخر أخضـراً إذا عرفنـا أن الأسطح عموماً لها قوة تحليل للضـــوء ( الطبيعــي و الصنــاعي ) الواقــــع ( الساقط) عليه فكل سطح يمتص بعض الإشعاعات ويعكس الإشعاعات الأخرى فـــى جميع الاتجاهات ( بصرف النظر عــن لــون الضـــوء الســاقط علــى الســطح ) ، وتكون لون الإشعاعات التى انعكست من هذا السطح تمثل لونه فمثلاً إذا مــا ظــهر سطحاً ما أحمر اللون ذلك لأنه حلل الضوء الساقط عليه فأمتص كل الإشعاعات مـــا عدا الإشعاعات الحمراء التى عكسها الى أعيننا والتى تقوم العين بدروها بنقلها الـــى المخ عن طريق مجموعة الألياف العصبية البصرية الخاصة باللون الأحمـــر وبذلــك يتكون الإحساس باللون الأحمر"[١] .

## ميكانيكية إحساس العين بالألوان

" العين تشبه الى حد كبير آلة التصوير الشمسي إلا أنها فى شكل كروى حيث ينفذ الضوء الى داخلها بإنسان العين الذي توجد خلفه عدسة تجمع الضوء فى بؤرتها التـى تقع على غشاء فى أعماق العين تسمى ( الشبكية) والجزء الملون المحيط بإنســـان

[١] المرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦

العين و تسمى ( القرنية ) وهو غشاء قابل للامتداد والانقباض ليوسع إنسان العين أويضيقه حسب كمية الضوء التى تتحملها العين ... و بذلك تمركز عدسة العين على شبكتها كل منظر يقع عليها بنفس الطريقة التى تمركز بها عدسة آلة التصوير المرئيات على اللوح الحساس .

وتجويف العين مبطن بأغشية سوداء تمتص الضوء الذي قد ينعكس بداخلها لما له من التأثير فى وضوح المرئيات ولهذا السبب نجد أن داخل آلة التصوير مبطن بالقماش أوالطلاء الأسود ... إلا أن عين الإنسان ممتلئة بمادة شفافة جيلاتينيه تساعد على جعلها دائمة التكور وتحفظ الشبكية فى مكانها وتنقل إحساس هذه المرئيات من الشبكية الى المخ بواسطة أعصاب شعرية دقيقة " .[1]

"ومن أهم النظريات التى بحثت فى " الصلة بين الألوان وتكوين العين نظرية " العالم البريطاني" توماس ينج" THOMAS YOUING " سنة ١٨٠٢ ومضمونها أن الإحساس باللون يتم كما لو كان بالعين ثلاثة مراكز للإحساس غير متساوية الحس لمختلف الإشعاعات اللونية ويفسر " ينج " أن كل عنصر من العناصر المتناهية فى الصغر المكونة لشبكية العين له ثلاث الياف عصبية مخصصه لاستقبال ثلاث احساسات لونية مختلفة :_

**المجموعة الأولى :**

من هذه الألياف العصبية ذات حساسية بوجه الخصوص بالنسبة لتأثير الموجات الضوئية الطويلة التى تحدث الإحساس الذي نطلق عليه اللون الأحمر .

**المجموعة الثانية :**

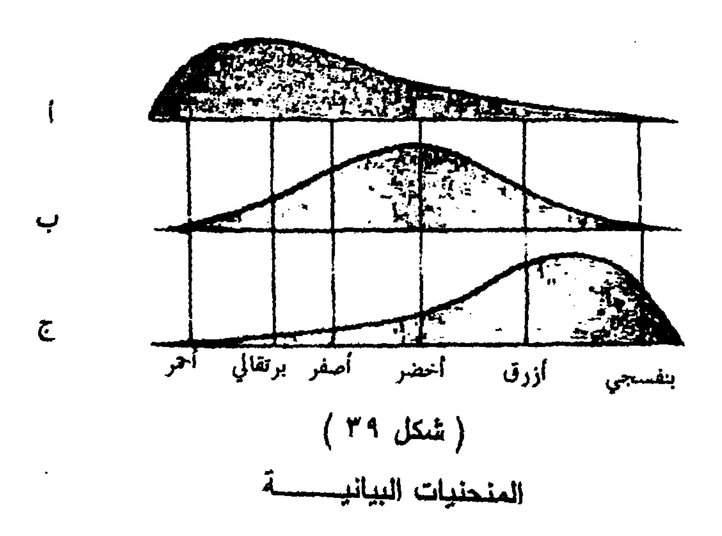
حساسيتها بوجه الخصوص لتأثير الموجات المتوسطة الطول التى تحدث الإحساس الذي نطلق عليه اللون الأخضر .

**المجموعة الثالثة :**

التى تتأثر بنشاط بالموجات القصيرة التى تعطى الإحساس باللون البنفسجي ونتيجة لذلك فإن اللون الأحمر يؤثر بقوة على المجموعة الأولى من هذه الألياف العصبية كما أنه بمقتضى نظرية " ينج " يؤثر كذلك على المجموعتين الأخيرتين وإن كان بقوة أقل ،نفس الكلام يقال بالنسبة للألوان الخضراء والألوان البنفسجية فكل

---

[1] د.محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألوان " مذكرات ص ٥٢ ، ٥٣




( شكل ٣٩ )

المنحنيات البيانيـــــة

## مزج المواد الملونـة :ـ

" يكون الإحساس الناتج عن مزج مادتين ملونتين هو باقي عمليتي طرح مختلفتين للضوء الذي يضيئهما وما يتبقى هي الإشعاعات التى لم تمتص من كلا اللونين وانعكست الى أعيننا من مزيج هاتين المادتين الملونتين ونستنتج من ذلك أن نتيجة مزج المواد الملونة تتم بالطرح وعليه فبمزج المواد الملونة الأولية ( وهى الألوان الابتدائية التى لا يمكن تكوينها بمزج مادتين ملونتين معاً ) الثلاث :ـ الأصفر والأحمر والأزرق ( تنتج كل التركيبات اللونية المعروفة )٠ فبمزج مادتي التلوين الأصفر والأحمر تنتج مجموعة الألوان البرتقالية ٠ وبمزج مادتي التلوين الأحمر والأزرق تنتج مجموعة الأرجوانيات والبنفسجيان ٠ وبمزج مادتي التلوين الأصفر والأزرق تنتج مجموعة الألوان الخضراء وعند مزج مواد التلوين الأولية الثلاث (الأصفر والأحمر والأزرق) فإنه ينتج الأسود بمعنى أنه إذا مزجت مادة ملونة بأخرى فإننا نقترب من الأسود٠

وقد نجح العالم " اسحق نيوتن " فى الحصول على مزج المواد الملونة بطريقة أخرى هي طريقة الجمع وذلك بالمزج بالتآلف البصري MELANGE[1] OPTIQUE وهى الطريقة أوالأسلوب الذي تعامل به فنانوا المدرسة التأثيرية فى وضع الوانهم على لوحاتهم الفنية بمسطحات صغيرة متجاورة وليست متراكبة سواء بصورة نقاط صغيرة أو خطوط رفيعة متقاربة جداً بحيث أنه بالرجوع الى الخلف مسافة تتناسب مع عرض الخطوط أوحجم النقاط فإنه يحدث على شبكية العين مزج بصري للألوان المتجاورة وتختلط ببعضها وتكون لوحة منتظمة ٠

# تبـايـن الألـوان و الانـسجام اللونـي

## تبـاين الألـوان

" يعرف التباين بأنه هو التضاد ، فالضوء هو نقيض الظل والأبيض هو نقيض الأسود هذا هو التباين فى الدرجة كذلك التباين فى كنه اللون يظهر بين الألوان المختلفة إذا ما تجاورت ، فيحدث تغيراً فى مظهرها البصري بدون تغيير تركيبها المادي بالمزج .

ومن ذلك نجد أن التباين إما أن يكون بالنسبة لدرجة اللون أو كنه اللون أو للاثنين معاً .

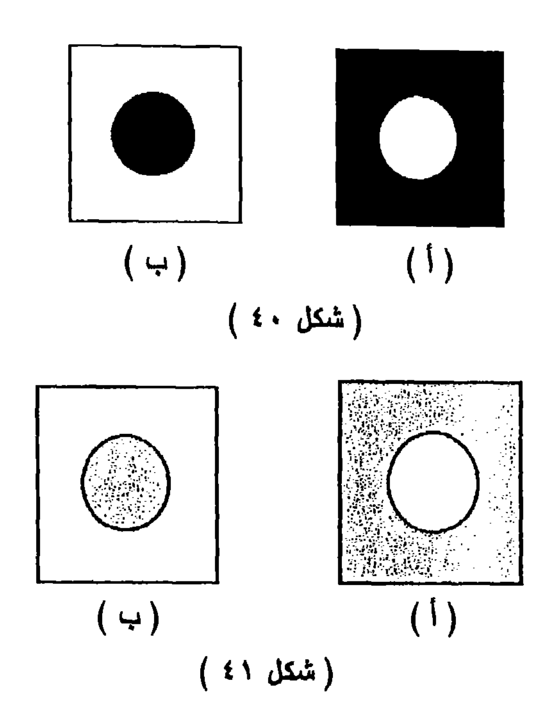
### أولاً : _ التبـاين فى درجة الألـوان LE CONTRASTE DE TON

وتعنى بتغير درجة لون بالنسبة لدرجة لون آخر مجاوراً له فالألوان بتجاورها إذا ما اختلفت فى الدرجة ، فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما عليه فى حقيقته . والغامق يظهر أغمق فمثلاً مساحة صغيرة بيضاء تظهر أكثر بياضاً على أرضية سوداء عنه على أرضية رمادية كما بشكل (٤٠ _ أ ) كما تظهر البقعة السوداء أكثر سواداً على أرضية بيضاء كما بشكل ( ٤٠ _ ب ) ( مساحة الرسوم ) و نتيجة لهذه التجارب تحدث ظاهرة أخرى وهى ظاهرة الإشعاع للون IRRADIATION فهذه البقعة البيضاء لا تظهر فقط أكثر بياضاً ولكن أكبر فى المساحة من نقطه سوداء مساوية لها هندسيا على أرضية بيضاء وتتلخص ظاهرة الإشعاع فى انتشار إشعاعات الضوء فى جميع الاتجاهات ابتداء من المركز مما يزيد من مساحة البقعة البيضاء ظاهرياً .

كذلك إذا وضعت دائرتان من نفس الرمادي : إحداهما على أرضية غامقة كما بشكل ( ٤١- أ ) والثانية على أرضية فاتحة كما بشكل ( ٤١- ب ) فإن الدائرة الأولى تظهر أكبر من الثانية ".[1]

---

[1] المرجع السابق صـ ٨٣



( شكل ٤٠ )

( شكل ٤١ )

## ثانياً :_ التباين فى كنة اللون LE CONTRSSTE DE TEINTE

" وتختص هذه الظاهرة بتغير كنه لون بالنسبة لكنه لون آخر يجاوره إذا ما تساوى فى الدرجة ... هذا التغير فى الكنه يكون أكثر وضوحاً عند خط تجاور اللونين . ثم يأخذ تدريجياً فى التلاشي فمثلاً بتجاور الأحمر مع الأخضر نجد الأحمر ظاهرياً يزداد احمرارا كما نجد الأخضر يزداد زرقاً ولمعاناً ... ونستنتج من ذلك أنه إذا ما تجاور لونان متكاملان أحدهما ساخناً والآخر بارداً فإنه ينتج من التباين أن يزداد الأول سخونة كما يزداد الثاني برودة .

### و ترجع هذه الظاهرة الى الحقيقة التالية :_

إن تجاور لون مع مكمله فإن ذلك يمنع ميل هذا اللون الى الرمادية ويسمح بالتالي باستمرار رؤيته بشدته الظاهرية الأولى مع اكتسابه شدة تأثير لون الغلالة المكملة للون المجاور وهي من نفس لونه . أما إذا تجاور لونان ساخنان فلجدهما يبردان

بعضهما البعض فتقل درجة تشبعها إذ أن كل منهما يتأثر بفعل الغلالة باللون البارد المكمل للون الأخر ،

فمثلاً بتجاور اللونين الأحمر مع البرتقالي :-

- الأحمر يأخذ أزرقاً ويصبح أكثر أرجوانية ،
- والبرتقالي يصبح أكثر اصفرارا ،

كذلك بتجاور الأحمر والبنفسجي فبفعل التباين نجد :-

- الأحمر يأخذ أصفر ،
- والبنفسجي يصبح أكثر زرقة وأقل تشبعاً ،

أما إذا تجاور لونان باردان ، فإنهما يسخنان بعضهما البعض فتقل درجة تشبعهما إذ أن الغلالة باللون المكمل لكل منهما تكون ساخنة ،

مثال إذا تجاور الأخضر المائل للزرقة والأزرق البحري فإننا نجد :ـ

- الأخضر يأخذ أصفر ،
- والأزرق البحري يأخذ ارجواني " [١] ،

## التوافق اللوني :ـ

" هو عكس التباين والمقصود به توافق الألوان مع بعضها حتى لا تكون متنافرة التأثير ولا متباينة القوى ولكي لا تكون الألوان متنافرة يتحتم إتباع ما يأتي :-

## أولاً :ـ طريقة التوافق حيث امتزاج الألوان

١. توافق وإمزاج بين لون أساسي بلون ثانوي مثل الأحمر والبنفسجي ، توافق وإمزاج بين لونين ثانويين مثل الأخضر والبنفسجي أوالأخضر والبرتقالي ،

٢. توافق وإمزاج بين لون ثانوي وآخر ثلاثي مثل أخضر وبني أو برتقالي وبني أو رمادي وبنفسجي ،

---

[١] المرجع السابق ص ٨٥ ، ٨٦

**ثانياً :_ طريقة التوافق باستعمال الفلتو ( محدد للأرضيات و الزخارف )**

لإيجاد الانسجام بين مجموعة الألوان المتنافرة سواء كانت الألوان الأساسية المعروفة أوبين لون أساسي وثانوي يمكن أن يتم الانسجام بإدخال لون ثلاثي بسيط يتخلل هذه المجموعة اللونية بطريقة التحديد للأرضيات والزخارف وهذا اللون الوسيط هو اللون البني أو الأسود ،

**ثالثاً** :_ " طريق الانسجام والتوافق بتخفيف درجات قوى الألوان المتنافرة الى حد كبير وبذلك يتم التوافق حتى لو كانت الألوان المتنافرة من الألوان الأساسية المعروفة وهى الأحمر والأزرق و الأصفر "[1]

" ومن العوامل التى لها تأثيرها الكبير على توافق الألوان " :-

١. التوافق اللوني ليس نتيجة اختيار ألوان فحسب ولكنه عمليه تنظيم لهما فإعادة ترتيب الألوان يمكن أن تصبح مقبولة أو منفرة للذوق ،

٢. إن المساحة كالتنظيم تؤثر أيضا فى مظهر اللون وإن توافق مجموعة لونية يمكن أن يفقدها هذا التوافق أو على الأقل يقلل إعجابنا بها لو زادت أو نقصت المساحات المنتشرة عليها ألوانها ،

٣. إن النسج TEXTURE " الملمس " ولو أنه ليس خاصية لونية إلا أنه يلعب دورا فعالا فى التوافق "[2]

مما سبق نستخلص أنه بتجاور الألوان يحدث تباينا يسبب تغيرا فى مظهرها البصري ربما تفيد منه بعض الألوان فيظهرها أكثر جمالا وأكثر قيمة وربما يضرها فيعطيها مظهرا شاحبا ،

فإذا ما زاد التباين من الشدة أو التشبع الظاهري فإنه فى هذه الحالة يكون قد أفاد الألوان أما إذا امتص أو عمل على إنقاص تشبع اللون فإن التباين فى هذه الحالة قد يضر بالألوان ،

ومن خلال التجارب و الخبرة العملية نستطيع أن نلمس الآتي :
أن الألوان الغامقة تظهر ضعيفة على أرضيات بألوان داكنة (ليست مكملة لها ) ،

---

[1] د ، محمد شحاته الخلوى – لغة الأشكال والألوان - مذكرات – ص ٦٣

[2] د ،يحيى حموده – نظرية اللون – دار المعارف – القاهرة ١٩٨١ ص ١١٢

" وأن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحه ( ليست مكمله ) تظهر أضعف عما إذا كانت الأرضيات بألوان مكمله ،

وأن الألوان الحية على أرضيات داكنة من نفس الكنه تسبب فى زيـادة قتامـة لون الأرضيات ... إن التباين فى هذه الحالة يكون أقوى إذا ما كان لون الأرضيـة لوناً مكملاً ،

وإن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحه ( ليست مكمله ) يمكن أن تقوى كثـيراً بإحاطتها بخط رفيع بالأسود ( أو بالألوان المكملة ) ،

وإن الألوان القاتمة على أرضيات قاتمة ( ليست مكمله ) يمكن أن تقوى إذا مـا أحيطت بخط رفيع بالأبيض أو بألوان فاتحه ،

وهكذا توجد بعض اللوحات الناجحة مكونه كلها من ألوان إذا ما أخذت بمفردهـا نجدها متواضعة ولكن بفعل التباين بين الألوان نجدها تظهر حيه جـداً وممتـازة كذلك توجد ألوان قوية إذا ما أخذت بمفردها ولكنها موضوعه فى اللوحـة بطريقـة تعطى الناظر مظهر الألوان الكدرة فالتباين فى هذه الحالة قـد أفسـدها وقلـل مـن تأثيرها ،

ومن خلال ملاحظة لوحات الفنانين التأثيرين فى التصوير الحديث نجد أنهم قـد وضعوا العلم فى خدمة إحساسهم ، فطبقوا بكل جرأة وحكمة قوانين الضوء واللـون فبرعوا فى اللون واستعملوا قوانين التباين بكل تعقل وحكمـه ولـم يـهابوا كـثرة إستعمال الألوان فكانوا دائماً متأكدين من انسجامها وتوافقها مـع بعضـها البعـض لمطابقتها لقواعد وقوانين اللون ، ووضعوا كل اهتمامهم فى التأثير العام للوحـه ، كما أثبتوا أن خواص الشيء تظهر أقوى بتجاوره مع نقيضه كذلك عرفـوا كيـف يجدون للخط و الشكل و اللون مكملاتها مما يضاعف بذلك التأثير العام ،

فنلاحظ فى كل تكويناتهم اللونية الاختيار المحكم للون السائد فى اللوحـة كذلـك حاولوا بكل وسيلة تجنب بعض أنواع التباين القوية الغير مستحبة التى تضر وتـؤذى جمال الألوان و بالتالي تقلل من قيمه العمل الفني ورفضوا التباينات الشـديدة بيـن الألوان المتجاورة التى تعطى دائماً نتائج نافرة للعين والنفس ، حتـى أن رسـومهم بالأبيض والأسود ظهرت قوية لأنها خضعت لقوانين التباين فى الدرجـة ،

## التأثير السيكولوجي للون

" تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها احساسات ... ينتج عنها ذبذبات معينه بعضها يوحي بأفكار تبعث على الراحة و الاطمئنان والأخرى تقلقنا و هكذا نجد أن الألوان تستطيع أن تترك أثراً يهب الفرح و المرح أو الحزن والكآبة ... ( ويمكن القول أن تأثيرات الألوان قد تعدت التأثير السيكولوجي على الإنسان الى التأثير الفسيولوجى ... لتدخل فى مجالات التطبيقات العلاجية ) .
وتقسم التأثيرات السيكولوجية الى تأثيرات مباشرة وأخرى غير مباشرة :

## التأثيرات المباشرة :

تتحقق عندما نستطيع أن نظهر شيئاً ما أو نظهر تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، كذلك عندما نشعر ببرودته أو سخونته .

## التأثيرات الثانوية ( الغير مباشرة )

فهي تتغير تبعاً للأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية أو الانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون فالون البرتقالي مثلاً يحدث عاطفياً الحرارة والدفء و يمثل موضوعياً النار وغروب الشمس التى تشع منها التأثيرات السيكولوجية المعبرة عن التأجج والاحترام المشتعل وهى أيضاً تلك التأثيرات المحثه المنهضه .
أما الأزرق الفاتح فيذكرنا بالسماء و بالبحر و يوحي لنا سيكولوجياً بالهدوء والسكينة و الرحابة " .[1]

## الألوان الساخنة ( الدافئة ) و الألوان الباردة

" حقيقة نجدها فى معظم اللغات أن الألوان الحمراء و البرتقالية تسمى ألواناً ساخنة أو دافئة وأن الألوان الزرقاء والقريبة منها تسمى ألواناً باردة .

" و ترجع هذه التسمية ربما لأن الألوان الحمراء و البرتقالية هي ألوان النار والدم ... وكلاهما مصدر للحرارة والدفء ، أما الألوان الزرقاء والألوان القريبة

---

[1] المرجع السابق ص ١٣٣، ١٣٤

القريبة منها فقد سميت ألوانا باردة ... ربما أيضاً لآن السماء و المياه وكلاهما مصادر برودة نجد ألوانها تميل الى الزرقة .

ونتيجة لبعض التجارب العملية التى أجريت للتأكد من أن هناك علاقة فسيولوجيه أو سيكولوجية بحسها الإنسان وجد أن الألوان الحمراء والبرتقالية تعطى فعلاً الإحساس بالبرودة ... و قد ذكرت أمثله صحيحه لمصانع كان يشكو العمال فيها من برودة الصالات المطلية بالون الأبيض أو الأزرق المخضر و تغير هذا الإحساس الى العكس عندما تغير لون طلاء الصالات وتحول الى اللون البرتقالي و الكريم .

و قد حاول بعض الباحثين معرفة ما إذا كان لهذا الإحساس بالحرارة أي تأثير فسيلوجى أو أنه إحساس سيكولوجي محض ، وقد برهنت التجارب أنه لا يوجد بوضوح أي ارتباط بين الإحساس الفسيولوجى بالحرارة و اللون .

كذلك أظهرت بعض التجارب أن الإحساس بالبرودة و الحرارة موجود بوضوح ولكنه يستقل عن أي تأثير حراري حقيقي . أي أن التأثيرات الحرارية للألوان هي تأثيرات سيكولوجية فقط وليس لها آثار فسيولوجيه .

كذلك يمكن التسليم أيضاً بوجه عام بأن الألوان الفاتحة أكثر ديناميكية وأن الألوان الغامقة تبعث فينا ميلاً الى الحزن وهى تميل الى الاستقرار والثبوت (إستاتيكيه) كذلك الألوان الساخنة محركه ومنهمه.. .فى حين أن الألوان الباردة مهدئه و مريحة ... كذلك ثبت أن للألوان وزن بصري يختلف هذا الوزن مَن لون الى أخر فالأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً وأقل أهميه فى حين تظهر الألوان الساخنة والقاتمة أكثر ثقلاً ".[1]

## الألوان وخداع النظر

" إن الألوان لها تأثير سيكولوجي يسبب خداع النظر بالنسبة للمسطحات والحجوم فالألوان الباردة و على الأخص الزرقاء الفاتحة القيمة تظهر وكأنها ترتد مما تعطى تأثيراً باتساع الحيز ... فى حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم وتعطى تأثيراً بقصر المسا فه بينها وبين الرائي وبالتالي يضيق الحيز ويمكن

---

[1] المرجع السابق صـ ١٣٥

استغلال هذا التأثير بإحداث خداع للنظر ينتج عنه تكبير أو تصغير ظـــاهري للأبعـــاد ... فمثلاً يمكننا أن نزيد الإحساس باتساع غرفة صغيرة بطلاء حوائطها بـــالألوان الباردة الفاتحة ... كما يمكننا جعل الحجرات الكبيرة تبدو أضيـــق مـــن حقيقتـــها باستخدام الألوان الدافئة لطلاء حوائطها كذلك لتحسين مظهر صالة ضيقــه وطويلـــة يمكننا دهان حائطها المواجه بلون أغمق من لون الحوائط الجانبية المطليـــة بلـــون بارد وفاتح القيمة .

كذلك يمكن الإحساس بزيادة ارتفاع أسقف الحجـــرات أو انخفاضـــه حســب اللـــون المستعمل والتأثير المطلوب .

نستخلص من ذلك أن تحديد الدور السيكولوجي للألـــوان يســتلزم دراســة عميقـــة مستفيضة لأن هذه اللغة تخاطب العواطف و النفس بمفـــاهيم رمزيـــة قديمـــة قـــدم الإنسان . وقد حدد عديد من الباحثين الخواص السيكولوجية للألوان من وجهة نظـــر فرديه – هذه الخواص و تأثيراتها يمكن أن تتغير وتعدل تبعـــاً لارتباطـــات ســـابقه عاطفية عديدة من هؤلاء مدام " ليونور كنت " LEONORE KENT فى كتابـــها PAINT POWER قوة تأثير بعض الألوان ... حيث تقول عن :

## اللون الأحمر :

أنه لون النار و الدم و هو يسبب الإحساس بالحرارة وإن إشعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمراء فى المجموعة الطبقية تتغلغل بعمق فى أنسجه جسم الإنســان . إن اللون الأحمر يزيد من الانفعال الثوري و لهذا فإنه يسبب ضغطاً دمويـــاً وتنفســـاً اعمقا .

إن اللون الأحمر هو لون الحيوية والحركة فهو ذو تأثير قوى علـــى طبـــاع مـــزاج الإنسان .

## اللون البرتقالي :

لون التوهج و الاحتدام و الاشتعال إنه لون سطوع يوحي بالدفء كما يوحي بالإثـــارة وقد يكون مهدئ لبعض الأشخاص فى حين يراه البعض الآخر مسبباً للتوتر " .[١]

---

[١] المرجع السابق ص ١٣٦، ١٣٧

**اللون الأصفـــــــر :**

" لون ضوء الشمس والمزاج المعتدل والسرور إنه مركز نورانيـــة شـد يـده فـى مجموعة ألوان الطيف ، إنه لون محرك منهض للأعصاب ،

**اللون الأخضــــــر :**

لون الطبيعة منعش ورطب مهدئ ، يوحي بالراحة لأنه يضفي بعض الســكينة على النفس و يسمح للوقت أن يمر سريعاً و يساعد الإنسان على الصــبر لـذا فقـد استعمل فى معالجة بعض الأمراض العقلية مثل الهستيريا و تعب الأعصاب ،

**اللــــــون الأزرق :**

هو لون السماء والماء إنه منعش شفاف يوحي بالخفة حالم قادر على خلـق أجـواء خيالية كذلك يتناقص التوتر العضلي تحت تأثير الضوء الأزرق لذا فـهو قـادر علـى تخفيض ضغط الدم و تهدئه نبض القلب والتنفس السريع ،،، كما يوحي هذا اللـون فى المجال العاطفي بالسلام وقد دلت التجارب العملية أنه أكثر الألوان تهدئه للنفس ،

**اللـون الأرجواني :**

لون مهدئ أيضا يوحي قليلا بالحزن ومن خواصه أنه رقيق ، رطب ، حـــالم ، ونظرا لارتفاع تكاليف تحضيره منذ العصور القديمة فقد اختير لونا رامزا ومعـــبرا عن الأبهة الملكية ،،، ولهذا السبب فإنه ما زال يوحي بالفخامة و العظمة ،

نخلص من هذا العرض الموجز الى أن مجال البحث فى سيكولوجية اللون يعد مجالا جديدا يمكن أن يقبل الإضافة كلما تقدمـــت بحـوث علـم النفــس ،،، لأن الأثــر السيكولوجي للون يرتبط بالمعرفة الدقيقة لسيكولوجية الإنسان ".[١]

## التأثير الفسيولوجي للون

" يتعدى تأثير اللون فى بعض الحالات ليصل الى جزء أو مجموعة أجزاء من الجسم فحالات الاضطراب التى تحدث من اللون الأحمر بالنسبة لبعض الأشخاص و التأثير المنبه للون الأصفر و التأثير المسكن الملطف الناتج عن اللون الأخضر ... هي بكل تأكيد تأثيرات فسيولوجيه محضة ... وهناك تأثيرات من الصعب تحديدها مثل الإحساس بالحرارة الذي ينتج من اللون الأحمر هو أساساً تأثير فسيولوجى فمع ذلك يترتب عليه نتائج فسيولوجيه كذلك التأثير الحسن المعروف للون البرتقالي بالنسبة لعمليه الهضم عند الإنسان لا شك أن مرجعه هذا التأثير الفسيولوجى حيث يزيد العصارة المعوية الهاضمة كذلك فقد عرف منذ زمن بعيد تأثير اللون على أجسامنا ويظهر هذا الاختلاف واضحاً بين الشعوب التى تعيش حيث السماء الصافية والشمس الساطعة وبين هؤلاء اللذين يعيشون فى بلاد الشمال حيث السماء الرمادية القاتمة كذلك يلجأ الإنسان الى البحر بمياهه الزرقاء أو الى الريف الأخضر لماله من تأثير باعث على الاتزان لقضاء عطلته السنوية حتى يعوض تعبه الجسماني والفكري .

وبعكس ذلك نجد أن الأجواء الحمراء حتى بالنسبة للذين يحبون هذا اللون لا تشكل وسطاً مناسباً للهدوء النفسي و يرجع ذلك الى قوه اللون الديناميكية وتأثيره المحرك .

وهناك العديد من الأبحاث التى تم فيها الإستفاده من ظاهرة تأثر الإنسان فسيكولوجيا بالألوان قد طبقت كتأثير علاجي تستجيب له بعض الحالات المرضية .

" وقد أشار الدكتور " بودولسكى " PODOLOSKY فى كتابه LE DOCTEUR PRESERIT LE COULEUR الى طرق المعالجة باللون و لخص التأثير الفسيولوجى لمختلف الألوان على النحو التالي :ـ

### إن اللون الأخضر :

يمس الجهاز العصبي ... إنه لون مسكن منوم ، فعال فى تهدئه حالات سرعة الغضب وفى حالات الأرق و التعب ، فهو يخفض ضغط الدم واستعماله لا يتسبب عنه أي ردود أفعال ضاره .

## أما اللــون الأزرق :

فهو مضاد للعفونة و يقلل من فعل التقيح ذو تأثير حسن فى عــلاج بعـض أنـواع الروماتيزم ... كما أنه فعال فى معالجة مــرض الســكر ... إن اللــون الأزرق مسكن بوجه عام ولو أنه التعرض له بكثرة يسبب بعض الوهن و انحطاط القوى .

## اللون البرتقالي :

لون محث محرك يزيد طفيفاً نبضات القلب ، ليس له تأثير على ضغط الدم و لكنـه يعطى إحساساً بالراحة و المرح كما يساعد و يسهل حركة الهضم عند الإنسان .

## اللون الأصفــــــر :

لون منشط لخلايا الفكر ولذا يستعمل فى طلاء أماكن العمــل و فعــال فــى حــالات العجزالذهنى وفى حالات مرض السل إذ أن هذا اللون مضاد لنشاط هذا المرض .

## اللـــــون الأحمــــر :

لون ساخن مثير يزيد حالات الالتهاب كما يزيد من الميل الى الإثارة و الغضب قــادر على التوغل داخل أنسجة الجسم كما يزيد من التوتر العضلي و بالتــالي يزيـد مـن الضغط الدموي .

## اللـون البنفسجي :

يؤثر هذا اللون تأثيراً حسناً على القلب و الرئتين ، و الأوعية الدمويــة ، كمــا يزيد من مقاومة أنسجة الجسم "

---

[1] د . يحيى حموده ــ نظرية اللون ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٨١ ــ

## اللون يكثف البعد النفسي

يلعب اللون دورا هاما في إعطاء الشحنة الإنفعاليه كذلك أسلوب الأداء وطريقة الحفر على الخشب ومن النماذج التى تؤكد ذلك ـ تلك الخشونة المتعمدة فى الأعمال المطبوعة لجماعه " الجسر " * لدى كل من " هيكل ـ كيرشنر ـ نولد " بقصد إعطاء الإحساس بالجو النفسي العام بعدم صقل تلك الأعمال وترك آثار أدوات القطع عليها حتى توحي بعدم الانتهاء منها أو توحي ببصمة الفنان عليها أو تعطى إحساس باستمرارية زمن مأساة اللوحة برؤيا فلسفية مثل سلسلة أعمال " كيرشنر " عن قصة ( بيتر شميل سنة ١٩١٥ ) ولوحة ( أسره سنة ١٩١٧ )" لإميل نولد " شكل رقم ( ٤٢ ) ولوحة وجه رجل سنة ١٩١٩ وهى حفر خشبي ملون " لإريك هيكل " شكل رقم ( ٤٣ ) وله أيضا عمله ( القراءة ) سنة ١٩١٤ وهو منفذ حفر على الخشب طولي المقطع ،



( شكل ٤٢ )
أيميل نولد " أسرة " ١٩١٧
حفر على الخشب
**Wood cut**

---

* هى جماعة فنية تكونت فى درسدن سنة ١٩٠٥ ومن أبرز مؤسسيها ( أرنست لودفيج كيرشنر إريش هيكل روتلوف ) ،



( شكل ٤٣ )

إريش هيكل "وجه رجل"

١٩١٩

حفر على الخشب_ملون

**Colowred wood cut**

# الفصل الثاني

# اثر الأداء الشخصي في استخدام اللون للحصول على نسخ متعددة ومتفردة

" نظر ( كروتشه )* الفن فى كتابه " علم الجمال واللغة العامه " بوصفه تعبيراً عن الخيال أو بوصفه " حدثاً أو مشاهده عقليه " للعلاقات الشكليه القائمه بين موضوعات الواقع وظواهره أى أن الفن لا يمثل إنعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره بقدر ما يمثل إنعكاس " خيال الفنان وبصيرته على الواقع - وتقوم نظريه ( كروتشه ) على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين واصلة الإنساني من ناحية ـ ونشأته الإجتماعيه من ناحية أخرى ٠٠٠وحيث أنه من المسلمات أن الفن ظاهرة اجتماعيه وهذه قضية لم يعد هناك من يتشكك فيها كما أن الفن باعتباره جزءاً من النشاط العقلي الذي يمارسه الإنسان إنما يتحدد عن طريق وضع الإنسان العقلي أو " عقلية " وليس هناك شك أيضاً في هذه " العقلية " إنما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعي السائد سواء فى جوانبه الجغرافيه أو الإقتصاديه أوالسياسية أو الفكرية ٠

فالفن يبدأ حينما يحاول الإنسان أن يعيد استثارة " الشعور " معين " وفكرة " معينه فى نفسه ، كان قد سبق له معاناتها فى ظل تأثير الواقع المحيط به ، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدماً " صوراً " محددة تتشكل وفقاً لمستوى تطور هذا الإنسان العقلي من ناحية ووفقاً للمادة المستخدمة فى التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هى جسم الإنسان نفسه فى الرقص أو رموزاً لغوية " كلمات " في الشعر أو الأدب أو الأصوات في الموسيقى أو مواد طبيعته " الحجارة " أو الفخار أو الخشب فى الفنون التشكيلية ٠

إننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل أقدم من الفن وأن الإنسان بشكل عام قد نظر الى الأشياء من وجهة النظر النفعية ما يضره منها وما يفيده ، ما يخيفه وما يألفه ، ثم لم يحدث الا فيما بعد أن بدأ فى النظر اليها من وجهة النظر الجمالية ثم محاولته للتعبير عن فكرته عنها و شعوره إزاءها "٠ [١]

---

* "بندتو كروتشه" فيلسوف إيطالى ـــ صاحب نظرية هامة فى علم الجمال حيث عرف الفن باعتباره (حدسا )٠

[١] هربرت ريد ( معنى الفن ) ترجمة سامى خشبة مراجعة مصطفى حبيب الهيئة العامة لكتاب بالقاهرة ١٩٩٨ ص ١٦٧ ٠

" كذلك الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت فى ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان فى مواجهة الطبيعة من ناحية وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى .

ومن الكتابات التى نشرها " هنرى ماتيس " فى مجلة فرنسية تحت عنوان "ملاحظات مصور" لا يوجد التعبير بالنسبة لى فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح بإحدى الإشارات العنيفة وإنما يمكن التعبير فى مجموع بناء صورتى المكان الذى يشغله الأشخاص المساحة الخالية من حولهم العلاقات النسبية ... كل شىء يلعب دوره ... أن التأليف هو من تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره وتنظيمها بصورة زخرفيه ففي الصورة سيكون كل جزء مستقل مرئياً وسيتخذ ذلك الوضع المعين رئيسياً كان أم ثانوياً الذى يلائمه بأكبر قدر ... وكل شىء لا نفع فيه للصورة ضار بها لهذا السبب نفسه والعمل الفنى يتضمن تناغماً يربط بين كل الأشياء UNE HARMONIE D`ENSEMBLE وهذا يؤدى الى أن كل تفصيلية زائدة عن الحاجة ستشغل مكاناً فى ذهن المتلقى كان من الواجب أن تشغله تفصيله أخرى ضرورية .

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته فى الرسم :ـ

" إننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشه رسم بيضاء مساحات من الأزرق بالأخضر بالأحمر فإن كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل إنما تفقد من أهميتها مع كل لمسه جديده للريشة ولنفرض أن على أن أصور منظراً داخلياً : إننى أرى أمامى رداء فضفاضاً وهو يعطيني إحساساً باللون الأحمر وهكذا فإننى أضع اللون الأحمر ما يكفينى وتقوم علاقة معينه بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض وحينما أضع الى جانبه لوناً أخضر ثم أمثل الأرضية باللون الأصفر فستقوم بين هذا الأخضر وذلك الأصفر ولون القماش الأبيض علاقات أخرى ولكن تلك النغمات المتبادله تخفف بعضها البعض فمن الضرورى إذن أن تتوازن النغمات والدرجات المختلفه التى أستخدمها بالطريقه التى لا تؤدى الى أن تدمر الواحده منها الأخرى ولكى أتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلاً فى مكانها من ذلك النظام العام فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفه بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد الى أعلى بدلاً من الهبوط الى أسفل .

ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان – بعد التركيبة الأولى – لكى تؤدى الى تصوير فكرتى كامله فى مجموعها – إننى مضطر الى أن أبادل بين وضعيهما وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية إذا ما حل الأخضر فيها بعد تعديلات متتالية محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب .

يوضح هذا الكلام – الى درجة كبيرة – كيف يبنى تناغم لون معين فوق لوحة الرسم ، ومع ذلك يقدم " ماتيس " توضيحاً أكثر عمقاً ودقه فى نفس المقال ... فيقول " تتلخص المسألة فى توجيه إنتباه المتلقى بالطريقة التى تؤدى به الى أن يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر فى أى شئ فيما عدا ذلك الموضوع بالذات الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده الى ممارسة التجربة التى عبرت عنها طبيعه الإحساس المعين ليس من الضرورى على المتلقى أن يحلل ، فلسوف يكون هذا تقييداً لإنتباهه لا فكاك منه – كما أنه من المخاطرة أن نقيم تحليلاً عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة ، ولقد أصبحت المشكله بالنسبة لنا هى فى المحافظة على إتساع لوحة الرسم و نصاعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع ، والمتلقى يسمح لنفسه – بطريقة مثالية – وبدون أن يعرف – بأن يربط نفسه بنظام الصورة الآلى MECHANISM OF THE PICTURE فعلى المرء أن يحترس من التحركات المفاجئة من جانبه ، حتى من التحركات التى قد لا يلحظها هو :– على المرء أن يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه "[1]

---

[1] المرجع السابق ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤

" يعد النشاط الفنى الإبداعى بوجه عام هو تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصوراته وقيمة واتجاهاته وتراثه الموروث وسمات شخصيته وتفصيلاته كذلك أنماط إدراكه وتفسيراته وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بطموحات مجتمعه الإنسانى وهناك طرق واتجاهات فنية يتأثر وينهل منها الفنان ... تؤثر بشكل متفاوت فى الأداء الشخصى له ، وهذه الاتجاهات ومدارسه قديماً وحديثاً قد تفرعت جميعها من ثلاث طرق رئيسية أولها طريق " الواقعية " وهو حين يعرض الفنان العالم كما يتراءى لحواسنا دون إغفال لتفاصيله ودون تزييف له أو مبالغة فيه والطريق الثانى هو " المثالية " التى تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ولكنها تنتقى وترفض مالا يلائمها بصورة واعيه متعمدة والطريق الثالث هو طريق " التعبيرية " وهى فن لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية وإنما يرمى الى تجسيد المشاعر الذاتية للفنان .

ومن هذه الطرق و الاتجاهات تفرعت وبرزت ثلاث اتجاهات رئيسية هى:ـ

**الأول :** وهو ما يركز على أحاسيس الفنان عن نفسه وعن العالم وهو الاتجاه الذى نجده متمثلاً من خلال المدرستين " التعبيرية والوحشية " .

**الثانى :** فيتمثل فى الاتجاه التجريدى الذى يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية داخل العمل الفنى كما ظهر عند " التكعيبيين " و " التجريديين " بشتى تصنيفاتهم .

**الثالث :** ويتمثل دوره فى اقتحام مملكه الخيال واستكشاف أعماق المجهول وعالم ما وراء الطبيعة و قد تمثل فى المدرستين "الرمزية " و" السريالية " .

وتجدر الإشارة هنا الى أن هذه العناصر جميعاً " الإحساس والنظام والخيال " هى عناصر موجودة فى كل عمل فنى ، فبدون الخيال سيكون العمل الفنى ضحلاً دون أعماق أو أبعاد ، وإذا لم يكن هناك نظام فسوف ينم العمل الفنى عن فوضى وإذا خلا من الإحساس فسوف يتركنا دون أن يؤثر فى شعورنا وأحاسيسنا و بطبيعة الحال ، فإن كل فنان سوف يهتم بحكم ميوله ومزاجه الفنى وثقافته وبيئته ومدركاته العقلية الحسية ، بواحد من هذه العناصر أو غيرها ...

بما يتفق مع موضوعية العمل ذاته وقد يعطى له الأهمية والغلبة ، وينهل منـــه دون الأخرى ".[1]

**وهنا تبرز عدة تساؤلات :_**

" هل التعبير الفنى أو التعبير فى الفن يخضع لعامل الرؤية المباشرة ؟ أو بمعنى آخر هل الإدراك البصرى فقط كاف للتعبير الفنى ؟ وما هـــو دور الرؤيـــة السابقة بما تحتويه وتختزنه من صور وتأثيرات وانطباعات بصريـــة محفـــورة فـــى الذهن والتى لا نستطيع نسيانها بل وتظل تعمل فى مخيلتنا ، كما نستطيع اســتدعاءها فى أى وقت نشاء حتى ولو كانت هذه الانطباعات البصرية حدثت فى مراحل زمنيـــة بعيدة من حياتنا اليوم .

فليس من الحقيقة أن عملية الإدراك البصرى تتم بما نمتلكـــه مـــن خصـــائص للإبصار أى أننا ليس فى مقدرتنا أن نرى كل شىء أمامنا ما دامت لنا عيـــون ... فهناك أشياء على الرغم من رؤيتنا لها لا نستطيع تفسيرها أو حتى فهم معناهـــا .. فإننا نراها ولكن لا نهتم أو ربما لا نفهم كنهها أو محتواها ... إذاً ما الذى يجعلنـــا ندرك الأشياء ونسلك درباً معيناً ومتفرداً من الأداء أثناء التعبير ؟

هل للثقافة بما تحتويه من تقاليد وعادات ، ودين ... دور فى تشـــكيل أو تحديـــد رؤيتنا للأشياء الأمر الذى يجعلنا ننظر وندرك ما نراه – أم أن البيئة بما تحتويه مـــن تضاريس ومناخ تؤثر فى هذه الرؤية الفنية ؟ فى الواقع أن الثقافـــة بمـــا تحتويـــها ... تعنى الطريقة الكلية للحياه فى أى مجتمع وهى لا تعنى أوتخص طبقة معينـــه من الناس دون الأخرى فلا يوجد مجتمع أو فرد يخلو ثقافياً ، والثقافة تشـــير الـــى مظاهر عديدة وشتى للحياه ".[2]

---

[1] هربرت ريد معنى الفن ، ترجمة سامر خشبة دار الكاتب العربى للطباعة و النشـــر القـــاهرة ١٩٦٨ ص ٢٤٣

[2] أ . رتشاردز " مبادىء النقد الأدبى " ترجمة د . مصطفـــى بـــدوى ، القـــاهرة المؤسســـة المصرية للتأليف و الطباعه و الترجمة و النشر القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٤

" إنها تحتوى على السلوك والمعتقدات والاتجاهات التى تميز مجموعه من النـــاس بذاتها على غيرهم كما أن الثقافة سلوك يعلم ويكتسب لكنه لا غريزى وغير مرتبـــط بحاجات الإنسان الأولية الا أنه يضع المنهج والأسلوب الأمثل للتعامل مع الحاجـــات والمتطلبات الأوليـــة أى أن الثقافة تضع الطريقة التى يتخذها الفرد كســـلوك أمثـــل بحيث يكون جديراً بالتناقل وعلى هذا فإن تغييـــــر الرؤية البصرية وإدراك الفنـــــان واختلاف المنتج الفنى من فترة الى أخرى و أداؤه الشخصى إنما ينبـــع مـــن تـــأثير الثقافة السائدة وفلسفة العصر الذى يعيش فيه "، [1]

" كما أن للبيئة دورها فى رؤية الفنان ومنتج الفن فهى كما هى منذ آلاف السنين بصفاتها التى أثرت وما زالت تؤثر فى المستقبل وأن الاختلاف فى الأشـــكال الفنيـــة إنما يرتبط بتأثير البيئة وأن هذه الأشكال المرئية فيما أنتجته كل فترة يبـــدو مختلفـــاً الا أنها تنتمى وترتبط كلها بجذور واحدة ،

إن الثقافة بما تحتويه من تراث فنى ومخزون مـــن أشـــكال و نمـــازج مرئيـــة وملموسة الى جانب ما انحدر من أفكار وتصورات داخل هذه الثقافة فإنها بـــلا شـــك تحدد مسار الرؤية لدى الفنان بل إنها تفرض نوعاً معيناً فى الرؤية ومسلك شـــخصى أثناء أداءه العمل الفنى ،

وإذا كانت الرؤية الفنية تعبير عن أفكار وتصورات – والتعبـــير يختلـــف كـــل الاختلاف عن التســـجيل ، فالتعبير هو وضع الحقيقة الواقعية فى صورة مغـــايرة والتسجيل هو وضع الحقيقة الواقعة كما هى ،

ومعيار الحكم على التعبير يتمثل فى كونه مختلف عن الأصل بينما معيار الحكـــم على التسجيل يتمثل فى كونه مطابقاً للأصل و التعبير مهمة الفنان أما التسجيل فـــهى مهمة رجل التاريخ الذى لا يعنيه سوى تسجيل الحقائق " [2]،

---

[1] المرجع السابق ص ٢٠٤

[2] روجيه جارودى – واقعية بلا ضفاف – ترجمة حليم طوسون – دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨

" ومن هنا يتضح أن العمل الفنى هو تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له وأن هـذا التعبير وقوته فى التأثير تتضح عندما ينجح الفنـــان فـــى توظيـــف أســـلوب أداتـــه الشخصى وتطويعه واختيار الخامة المناسبة لتحقيق هذا الهدف .

ومع الإيمان العميق بالعلم ورسالته تبلورت اتجاهات فنية كثيرة فـــى الحيـــاة كذلـــك تعددت أساليب ومسالك الأداء الشخصى عند الفنانين اللذين مارسوا فنـــون الطباعـــه البارزة الملونة بشكل خاص .

وأصبح للحياه نفسها أسلوب جديد ورؤية لم توجد من قبل وهذه أهم سمات العصـــر الحديث بمعنى أن ازدهار الكشوف العلمية وكثرة الاختراعات الحديثة قد غيرت مـــن وجه الحياة حتى أصبح لها اسلوب جديد للرؤية لا سيما بالنسبة للفنان الـــذى كـــان يرى الدنيا من على الأرض وأصبح يراها من فوق الطائرة الآن ، وكان يرى الحيـــاة فى ضوء القمر والشمس وأصبح يراها فى ضوء الكهرباء وكان لا يرى أشياء كثيرة مما حوله ، وأصبـــــح بفضل الميكروسكوب يرى الكثير والمتعدد منها . وطبيعـــى أن رؤية جديدة من هذه لا بد أن تعكس فناً وأداء جديداً - جديداً فى أشـــكاله وفـــى هيئاته وفـــى الوانـــه وفـــى كـــل شـــىء متصـــل بـــه ســـواء كـــان فـــى الشـــكل والمضمون فلا بد أن يكون جديداً لأن هناك رؤية جديدة فحسب ، إنما هو كذلـــك لأن هناك سمة أخرى من سمات العصر الحديث وهى الكشف من خامات جديدة فرضـــت سلوك وأداء فنى لم توجد من قبل وهذه الخامات الجديدة التى جاءت نتيجة النهضـــة التكنولوجية الكبيرة قد ساعدت فى استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة . ولهذا فـــإن الفن ليس هو الطبيعة وإنما هو الطبيعة معدله بفعل اندماجها فى علاقات تتولد عنـــها استجابة انفاعليه جديدة " ومهما كان عن الفن من تعريف فإنه محاولة لابتكار أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكـــون قـــادرين على أن نتذوق الوحدة و التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشـــياء التى تدركها حواسنا ." [١]

---

[١] هربرت ريد ـــ معنى الفن ـــ ترجمة سامى خشبة ـــ مراجعة مصطفى حبيب ـــ دار الكتاب العربى للطباعه والنشر ـــ القاهرة ١٩٤٩ ص ١٩

لعل من الخصائص التى تبرز الشخصية الفنية ، صفات الابتكار ذاتها والتى يستوجب توافرها بقدر كبير ، حتى يمكن صدق التعبير ومساهمته بما يضيفه من جديد على الرؤية بما لم يكن متوافراً من قبل .

وصفات الابتكار كثيرة ومتعددة و لكنها ليست قواعد مطلقة فلكل فنان أساليبه الإبتكارية التى بها يستطيع التعبير كما أن لكل عمل أيضاً الأسلوب المناسب له والفنان وحده هو الذى يحدد بحسه وذكاءه و يستجيب للمرئيات التى حوله فيدرك من خلال رؤيته علاقات وإمكانات وأبعاد التشكيل والتعبير بالمادة والخامة التى تتناسب مع استجاباته وانفعالاته .

وسرعان ما تتحول تفاعلاته الى خطوط ومساحات وأشكال وألوان ورموز تجمعها الوحدة التى تمثل العمل الفنى الذى يمثل القالب الطيع الذى يفرغ فيه الفنان كل أحاسيسه وانفعالاته .

## أولاً: خاصية التجديد

" فالإنسان بطبعه كائناً حياً يعيش كل يوم على أساس جانبين أحدهما اعتاد عليه تقليداً و الثانى يستلهمه من طبيعة الظروف التى يعيش فيها . فالمجتمع على اتساعه لا يأخذ كيانه إلا من خلال التقاليد التى يتوارثها ويعتبرها مقدمة للسلوك ، يقتدى بها كل عضو فى المجتمع ومن يخرج عليها يعد خارجاً على المجتمع ذاته

لكن الشخصية المبتكرة لا ترضى عن المتداول أنها تناضل فى تنقيته وتهذيبه والسمو به ، وإيجاد الحلول المتطورة له والأيسر نفعاً والمتتبع لنبوغ الفنان المبتكر ، يجد لابتكاراته صدى فى الماضى ولكن أعيدت صياغتها لتتناسب مع الحاضر ، لهذا فإن الفنان المعاصر يحتاج الى شخصية لها قدم راسخة فى الماضى ، وأخرى ممتدة نحو الحاضر والمستقبل أى فيها سمات التغيير والتجديد والتطور والتكيف مع الظروف المعاصرة .

على أن الفنان مهما أوتى من قدرات ، لا يصبح خالداً بغير تحميل تعبيره رصيداً من خبرات السلف الفنية فالفنان حين يعبر بدون هذا الرصيد ، تقتصر تعبيراته على قدراته المعزولة عن إمكانات الحضارات التى أثبتت وجودها فى الماضى والحاضر ، فإمكانات هذا الفرد بدون الإستعانة بدروس منتقاة من خبرات الماضى ( السلف ) ستؤدى إلى تعبيرات سطحية واهية لا عمق فيها .

إن خبرات السلف تعمق الرؤية لأنها تحمل فى طياتها تجربة الممتازين من الفنانين عبر العصور وهناك قضايا فنية كثيرة تبدو للفنان المعاصر وكأنه أول من يعالجها لكنه بعد عملية تنقيب يمكن تبين أنه ليس حقيقة أول من فعل ذلك فهناك كثيرون ممن سبقوه فى الأجيال الأخرى قد حاولوا محاولاته ونجحوا أيما نجاح لذلك ليس من الخير أن يظهر تعبير الفنان المعاصر مقصوراً على إمكانياته الذاتية وحدها فهو يستطيع أن يرث خبرات كثيرة مما خلفه أجداده فيثرى بها خبراته فإن مراجع عديدة أصبحت متاحة فى القرن العشرين وهذه المراجع تمتلئ بصور للإنتاج الفنى فيسرت الدراسة والرؤية وجعلتها فى متناول الأيدى وجعل منها ضرورة يرث منها الفنان النا شىء أهم قيمها التى تعبر عنها ، والتى يود أن يحتفظ بها عبرالعصور .

إن الماضى يصقل تعبير الفنان ويكسبه أصول الصنعة الملائمة ويعمق رؤيته فيزوده بحلول نادرة ومع ذلك تظهر مشكلة : كيف يمتص الفنان من هذا التراث كل ما سبق دون أن يفقد شخصيته ويظل محتفظاً بإنتاجه الفريد الذى يهضم فيه خبرات السلف ؟ .

إن تجارب عشوائية كثيرة يمكن أن يصقلها الفنان ويزيدها عمقاً ، إذا تعلم التعمق فى تجارب السلف و يسرها حوله وجعلها تحقق له ما ينبغى دون عناء وهو فى هذه اللحظة لا يأخذ النتائج على علاتها أو على أنها قضايا مسلم بها : لا بد له أن يعيش هذه النتائج و يتفاعل معها ويعيد إخراجها بما يكفل لها رؤية النور الفريد فى ثوبه الجديد الذى أبتدعه نتيجة التأمل والفحص ، والمقارنة وتكشف الرؤى الجديدة ". [1]

## ثانياً : خاصية الارتباط

" ويقصد بهذا الارتباط الصلة الوثيقة بين الفن و الشخصية أى الصلة العضوية بين العمل الفنى وصاحبه وهذا التفاعل ينم عن صراع عاشه الفنان وتأثر به وعكسه بلمساته فى الفن الذى ينتجه لذلك فإن ما يبتكره هو صدى لشخصيته التى تنمو فى محيط البيئة التي يعيشها والبيئة تتغير جمالياً وجغرافياً واجتماعيا وعقائدياً بشكل العادات ، والتقاليد والمفاهيم المنتشرة بها حسب الاتجاهات السائدة فيها والفنان

---

[1] COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION . P.P 185

الفرد الإنسان لا يرى بيئته وهو بمعزل عنها بل يراها من خلال التجارب التى ورثها من تفاعله معها فى زمن معين فهو فى الحقيقة النبض الذى يعكس صورة الحياة فى البيئة ويجسدها و يخلدها فى أعماله الفنية ولولا عناء الفنان وثقافته لما خلدت حضارات ولما ظهرت .

فحينما نظر " بيكاسو " و " براك " الى الفن النجرو ، وحينما رأى " هنرى ماتيس " الفنون الإسلامية الشرقية فى السجاجيد وفى المخطوطات ، وحينما تأثر " روورة " بالزجاج المعشق بالرصاص وحينما أستوعب محمود مختار دروساً من فن النحت المصرى القديم ومن " رودان " كل هؤلاء لم يكن ما يشغلهم نقل الماضى وإنما رأوا فيه خيوطاً الى حاضرتم فاستوعبوا منه الخصائص التى أحيت فنونهم وجعلتها ذات أقدام راسخة .

إن البيئة : هى المؤثر القوى الفعال الذى ينمى الميل الفنى وهذا الميل يتم نموه نتيجة تفاعل العوامل الوراثية مع العوامل البيئية أى يتفاعل الذات مع الموضوع أو العالم الداخلى مع الخارجى هذا التفاعل يتم من خلاله اكتساب الخبرات المتواصلة التى يمكن باستمرار التفاعل أن تنمى الميل المرتقب الذى تظهر سماته مع المشتغل بالفن أكثر مما يظهر مع غيره من المشتغلين بالعلوم الأخرى أو المنصرفين عن النشاط الفنى عموماً .

## خاصية الأداء

إن عمليه الإبداع فى الفنون المرئية عادة ما تفجرها بعض المثيرات البصرية كالأشياء التى تقع عليها عيوننا مهما كانت بسيطة أو أولية كما ينشأ الأداء من إدراك بعض الأشياء العادية وربما المألوفة أو من بعض المحاولات والتخطيطات الغير مكتملة والتى تؤدى الى تفتح الرؤية وتؤكد وضوحها ليكتمل الموضوع أو هى تخطيطات عشوائية من المحتمل أن يبزغ من بينها شيئاً يحمل فى طياته إمكانيات النمو والتطوير لبناء العمل الفنى المطلوب "[1].

" ولا وجود مطلق لقاعدة يبنى عليها الفنان ويضع عنها هذه التخطيطات ولكن يوجد هدف يهدف الى إيجاد أشكالاً تثير بدورها إدراكا تصويرياً وبالتالى صوراً

---

[1] المرجع السابق ص ١٨٩

جديدة فى الذهن ... فبعد عدة محاولات وتخطيطات مبدئية يقف الفنان عند دراسة هذه التخطيطات وتحليلها وتأملها من زوايا مختلفة ليخرج من بينها شكل أو جزء من شكل أو قطاع أو سطح ملمس يوحى بخطوات أخرى تاليه وتكون الحافز لفكره جديدة يمكن تطويرها الى أن تصل لنقطه التشبع التى لا تسمح بعدها بأى إضافة أو حذف عندئذ يأتى موعد التوقف ويكتمل الأداء .

كما أن الإدراك السابق للأشياء مهما كان طفيفاً يمكنه أن يثير إيحاءات تشكيلية لذلك عندما ينطلق الفنان الى الطبيعة بحثاً عن المثيرات فإنه يعى التخطيطات العشوائية فيها ، فيما يحدثه بنفسه منها على السطح موجودة فى الطبيعة فإذا ما تأملها ودرسها بعناية فلسوف يعثر على بغيته .

ومن الفنانين من يجد " المثير " تحت قدميه أو من حوله بل أن الكثيرين يعثرون عليه داخل نفوسهم ، و البعض يسعى اليه فى اقاصى الأرض و يهجرون وطنهم من أجله ، والواقع أن الفنان عند مرحلة الكشف هذه لا ينطوى ذهنه على موضوع بذاته فلم يكن هذا هدفه عندما يبدأ تنفيذ شكل بعينه إذ أنه يجهل نتيجه ما سيكون عليه الشكل ، والعمل الفنى عنده مجهول الهوية والاسم وعمليه ابتكار تحتاج الى معاناة وصراع وأن السطح الأبيض أمام عينيه خالياً من كل شىء حتى من الخيال ".[١]

" لذا فهو يضع مجموعة الألوان على الباليته أو يعد سطحه الطباعى فى قلق وتوتر ... فهو لا يرضى عنها ولا عن إمكانياتها التى يجد فيها مقيداً مسلطاً على تصوراته وعندما يتقدم ليضع لوناً أو يخدش سطحاً فإنه يكون قد كتب الحرف الأول من الموضوع ... وتتتابع المفردات ووضع التكتلات والخطوط الأساسية ثم تبدأ فترة من التأمل العميق التى يعقبها تحديد أبعاد التصميم ... إذ أن الفنان لا يمكنه أن يبدأ عملاً من فراغ ... فلا بد من مثير أولى ينطلق منه أو يعبر عنه سواء كان هذا الشىء ملموساً أو معنوياً غير ملموساً ".[٢]

---

[١] المرجع السابق ص ١٩٣

[٢] PATRICK WOLD BERG , THE IMITATARES OF SURREALIS P.P.22.23

" فإذا أراد الفنان أن يترجم أو يعبر أو يشكل فإنه يتصور ما أراده ويجمع حوله من المعلومات والمعرفة بالقدر الذى يفى بتنفيذ الموضوع وقد يتأثر الموضوع بالقدر والكم من المعلومات والإدراكات المادية والحسيه التى يتحصل عليها الفنان حول تعبيره الفنى ... وقد يكون بهذا التصور مكتمل أو تصور كامل حول الموضوع وقد يتفاوت هذا التصور من شخص الى آخر ويتوقف هذا على مدى استجابة الشخص للمؤثرات والثقافة وعندما يكون التصور غير ناضج أوغير مكتمل وناقص فإن غالباً ما يلجأ الفنان فى هذه الحالة الى ما نسميه التخطيطات أوعمليه الرسم العشوائية " الإسكتشات " حتى تساعد هذه التخطيطات على نمو واكتمال التصور .

وإذا أفتقر التصور نهائياً عند الفنان عن موضوع ما أراد الخوض فى ترجمته والتعبير عنه فلا مفر من أن يجمع شتات نفسه وينطلق الى الموضوع بكل ما لديه من أدوات بحثيه للكشف عن ما خفى عنه ذلك بالمحاكاة أو التقليد فى بادئ الأمر ثم يتدرج الى أن يستوعب الدرس ويقتدى بما كشفه أول الأمر الذى بدوره يقوده فى النهاية الى الابتكار وخلق الشخصية النمطية المبتكرة التى لا ترضى عن المتداول والواقع أيضاً - أن الضربات التلقائية التى يلجأ اليها الفنان أحياناً ربما توحى بتصميم أو شكل أو تأثير يتصل بموضوع ما يجهله ... وبهذه التلقائية الإستكشافيه التى أطلق عليها مجازاً هنا أسلوب الأداء اللحظى وما أكثرها عند فنانى الجرافيك بهذا الأسلوب قد يجد الفنان أشكالاً توحى له بأفكار أو قيمه جديدة وإبداعات مبتكرة تحقق ما يصبوا اليه ". [١]

" إن خبرات الفنان فى مجال الطباعه الفنية المختلفة كثيراً ما توحى بأفكار جديده وتصميمات تستوعب التأثيرات والتقنيات لما تحمله الطباعة من طرق مختلفة ومتعددة وما تملكه الطباعه الفنية من مراحل كثيرة يتدخل العنصر الشخصى والطراز والأسلوب فيها وتوجد أكثر من وقفه للتأمل عند كل مرحله مما يساعد الفنان على

---

[1] PETER AND MURRAY ; A DICTIONARY OF ART AND ARTISTS - PALTIMORE - MARYLAND - PENGUIN BOOKS 1963 P. 192

عمليات الحذف والإضافة وهى خصائص نمو الشكل وتطويره وهـــى أيضـــاً تجعـل من خاصية الأداء ظاهرة تؤثر وتتأثر بلحظات التوقف والاستمرار حتى لا يفقد العمل خاصيته الجوهرية - كما أن الخطط التى سبق وضعها أو تحضـيرها إذا ما تقيد بها الفنان فى كل لحظة تصبح عائقـــــاً وتحد مـــن انطلاقـــه ولا تـــدع لـــه الفرصـــة للابتكار والأداء ،

وتجدر الإشارة ... هنا فمن الجائز أن يعد الفنان برنامجاً تنفيذيـــاً يضـــع فيـــه الخطوات العريضة ، كما من الجائز أيضاً أن يتبع طريقه تلقائية فى معالجة الفكـــرة أو يعتمد على نتيجة سابقة للانطلاق فى تشكيل جديد " ، [1]
كذلك من الضرورى أن لا يتغلب عاملى الاستغراق أو المبالغـــة الاســتعراضية فـــى مهارات وأسلوب أداء الفنان التقنى ... حتى لا يكون العمل الفنى مبتذلا ومصطنعـاً ... فبساطة الأداء وحسن اختيار الخامة المناسبة لها لإظهار خصائصـــها الفنيـــة والجمالية - ومعرفة توقيت الانتهاء من الأداء ... أى معرفـــة توقيـت لحظـــة اكتمال العمل الفنى والتوقف عندها هذه العوامل جميعها ، لا بد أن يتمـــرس عليـــها ويكتسبها الفنان وخاصة إذا كان يمارس أحد مجالات الطباعه الفنية المختلفة ،

" تختلف الرؤية الفنية من شخص الى أخر ومن عمل فنى الى عمـــل فنـــى آخـــر وتستخدم كلمة الرؤية هنا كمرادف لمعنى الإدارك أو النشاط التفسيرى للمبدع ومـــن ثم فإنه يمكننا أن نحدد ثلاث مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقـــة بيـــن المبـــدع والطبيعة وهى كما يلى :ـ

أولاً : مستوى الرؤية البسيطة أو المباشـــرة

وهو المستوى التسجيلى المباشر ودور الفنان هنـــا يكـــون النقـــل و المحاكـــاة أو التسجيل المباشر بينما يكون للطبيعة دور السيادة المسيطرة على العمل أكثر مـــن دور الفنان الذى عادة ما يكون عمله آلى تسجيلى

---

[1]JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF PASYCHOLOGY BALTIMORE , PENGUIN BOOKS 1959 , P.301

ثانياً : مستوى الرؤية الوسيط أو الانعكاس أو غير المباشرة

هى مرحلة متوسطة يكون فيها دور الفنان وتواجده فى العمل الفنى ودور الطبيعة وتواجدها متساويان أى يكونا وحدة مشتركة

ثالثاً : مستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية

ويكون فيها للتأمل والخيال الدور الأساسى والمهيمن على العملية الفنية لينطلق الى عالم الكشف والأساطير والرؤية الكونية الشاملة" [١].

وبناء على التمهيد السابق لتعريف خاصية الأداء وعرض الطرق والاتجاهات الفنية والجوانب الفنية المؤثرة فيها ... كان هذا التنوع والغنى والغزارة من قبل الفنانين فى استخدام اللون للحصول على نسخ طباعيه متعددة ومتفردة والتى حاول الباحث جمعها وتصنيفها ودراسة مراحل تطور اللون منذ بداية ظهور الطباعه البارزة الملونة من السطح الخشبى حتى بداية القرن العشرين بحيث تشمل التنوع فى الاتجاهات وتغطى بالتدرج العامل الزمنى والمكانى ".

---

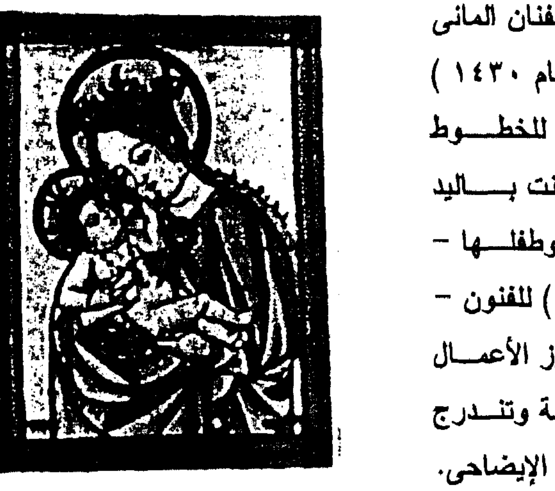
[١] روجيه جارودى – واقعية بلا ضفاف – ترجمة حليم طوسون ، القاهرة – دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨

وفى شكل ( ٤٤ ) نموذج يعد من أوائل الصور الإيضاحية للكتب الدينية للفنان الألمانى MOSTER OF BOHEMI التى نفذت ( عام ١٤٣٢ ) طباعة بارزة (خشب) للخطوط الخارجية باللون الأسود ثم لونت باليد وتمثل " السيدة مريم العذراء فى وقفتها الشهيرة فى نعمة القمر الإلهية - محاطة برموز الأناجيل الأربعة فى الأربع زوايا - وتوجد فى متحف " البرتينا " ALBERTINA - فيينا ٠



( شكل ٤٤ )

كذلك فى ( شكل ٤٥ ) و هو لفنان المانى مجهول الاسم نفذت ( عام ١٤٣٠ ) طباعه بارزة ( خشب ) للخطوط الخارجية باللون الأسود ثم لونت باليد وتمثل السيدة مريم العذراء وطفلها - وتوجد بمتحف ( متروبوليتان ) للفنون - نيويورك ٠ وتعد من أبرز الأعمال المبكرة للطباعه البارزة الملونة وتندرج أيضاً تحت مظلة الإنتاج الفنى الإيضاحى.



( شكل ٤٥ )


( شكل ٤٦ )

وفى (شكل ٤٦ ) للفنان الألمانى " لوكاس كرناش " LUCAS CRANACD – طباعة خشب ملون لوحة " القائد العجوز " ( ١٥٠٩ ) يلاحظ قوة وإحكام التكوين والمهارة الفائقة فى تأكيد الإضاءة والظلال – كذلك الاهتمام بكل جزء من مساحة العمل بالتفاصيل الدقيقة التى تؤكد البراعة والانسجام اللونى الذى استخدم للتأكيد على الشحنة التعبيرية للموضوع ٠


( شكل ٤٧ )

وفى لوحة " هانز بولدنج " HAN BOLDUNG ( ١٤٨٤/٥ ـ ١٥٤٥ ) " معركة ستاليون " FIGTING STALLIONS وهى طباعة خشب نفذها عام ١٥٣٤ وعلى الرغم من " ديناميكية " عناصر اللوحة والحركة الصاخبة فيها – يلاحظ البناء المحكم لاتجاهات حركة عناصر العمل بحيث تتعادل فى قوة الاتجاهات مما يجذب عين المتلقى الى الداخل العمل، ويشير الى وعى الفنان بقواعد وأسس التصميم ٠



( شكل ٤٨ )

وفى ( شكل ٤٨ ) للفنان " ارنست لود فينج كيرشنر " ERNST LUDWING KIRCHNER (١٨٨٠ - ١٩٣٨ ) صورة شخصية للفنان " اتو مولر " OTTO MUELLER نفذها بين عامى ( ١٩١٤ - ١٩١٥ ) وهى طباعة خشب ملون ونلمس فيها بوضوح بداية الجرأة واستقلال موضوع الطباعه عن الشكل التسجيلى الدقيق الذى كان متبعاً من قبل - وظهور النزعة التعبيرية بقوة فى حدة القطع الخشبى وعدم الاهتمام بتأكيد البعد الثالث ٠

( شكل ٤٩ )

كذلك فى ( شكل ٤٩ ) للفنان الألمانى " هينرتش كامبندوتك " HEINRICH CAMPENDONK ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) " فتاه عارية فى مقدمة فناء المزرعة " طباعة خشب ملون ـ نجد فى كل من ( شكل ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) أن للتأمل و الخيال الدور الأساسى والمهيمن على العملية الفنية للانطلاق الى عالم الكشف والأساطير و الرؤية الكونية الشاملة وهو ما يعرف بمستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية ويعد هذا نتاج طبيعى ومؤكد لظاهرة اختلاف طرق الأداء الشخصى والذى أفرز بدوره تنوعاً فى الإنتاج كذلك تخرج هذه الأعمال الفنية عن دائرة وجهة النظر النفعية للفن والتى كانت سائدة قبل ذلك ٠ ( راجع الاشكال ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ )



( شكل ٥٠ )

ونجد للفنان الألمانى " أتو ميلر "
OTTO MUELLER
( ١٨٧٤ - ١٩٣٠ ) فى
( شكل ٥٠ ) لوحة " فتاة فى
العشب " والتى نفذها بين عامى
( ١٩١٨ - ١٩١٩ ) .
التلخيص فى الأداء بحيث اقترب
من الفن الفرعونى وتأثر به .



( شكل ٥١ )

كذلك ( شكل ٥١ ) للفنان
الألمانى
" ليونيل فيينجر "
LYONEL FAINIGER
( ١٨١١ - ١٨٥٦ )
" السفن " طباعة بارزه -
خشب ملون - نفذها عام
( ١٨١٨ ) .

# الباب الثالث

## " دراسة لنماذج من الاعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين "

الفصل الأول : جوانب تحليل الأعمال الفنية ٠

الفصل الثانى : استخلاص مقومات اللون فى اثراء العمل الفنى المطبوع بالقالب الخشبى ٠

الفصل الثالث : التجارب العملية للباحث ،

# الفصل الأول

# جوانب تحليل الأعمال الفنية

## تقــديم

قبل الخوض فى دراسة الأعمال الفنية للطباعة البــارزة الملونــة فــى القــرن العشرين ومحاولة تحليل جوانبها يتعرض الباحث الى المراحل العملية لبنــاء الشكل " مرحلة التصــــميم و أنماط وقوانين التكوين ــ أسلوب الأداء المستخــــــدم ( التقنية ــ الموضـــوع ) " كذلك يعرض الباحث عناصر العمل الفنى كل على حده ويقيم كل عنصر منها ــ ثم يبيــن ارتباط الواحد منـــها بــالأخر وهــذه العنــاصر هى : إيقاع الخط ــ حجم الأشكال ــ الفراغ ــ الضوء والظل ثم اللون ... كذلــك المراحل العملية لبناء الشكل من خلال نماذج فنية لأعمال طباعة بارزة ملونة انتقاهــا الباحث وراعى فيها تغطية الظرف المكانى و الزمانـــــى والنوعــي لفنــانين لــهم وجود مؤثر ويمثلون علامة بارزة فى هذا المجال .

" الشكل لا بد أن يتحدد عن طريق خط معين وهذا الخط لا بد أن يكون ذا إيقــاع خاص به ولا بد أن يفكر الفنان فى حجم الأشكال وفى الفراغ وفى الضوء و الظــل فى ارتباط وثيق ببعضها البعض فهى جميعاً جوانب من إحساس الفنــان بــالفراغ ــ فالكتلة فراغ صلب ، و الضوء و الظل هى تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ .. وليــس الفراغ الا عكس الكتلة والفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القــائم بين الغموض والتخطيط الخارجى ، فمنذ رسوم الكهوف يبدأ الخط الخارجي، فقد بــدأ الفن بالرغبة فى رسم خطوط ما ، و ما زال يبدأ هذه البداية عند الطفل ــ و قد ظــل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر الأساسية فى الفنون المرئية، حتــى فــى فــن النحت الذى لا يعتبر مجرد كتلة فحسب ، إنما كتلة ذات خطوط خارجية وقد عـــبر " بليك " * BLAKE عن هذا الرأى بقوة عظيمة فى كلمته " إن القاعدة العظيمـــة والذهبية للفن ، كما هى للحياة ، هــى : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحـــدة وبروزاً ، كان العمل الفنى أكثر كمالاً وكلما كان أقل بروزاً وحدة ، عظم الدليل علــى ضعف الخيال والإهمال " [1]

" وترجع أهمية الخط أيضاً الى أنه يمكن أن يعبر ــ بين يدى فنــان متمكــن ، عــن الحركة والكتلة ، وعندما تنظم هذه الأعمال الفنية الخطية ، فسنرى الإيقاع ، نتيجــة

---

* شاعر ومصور رومانسى إنجليزى ١٩٢٦

١ هربرت ريد (معنى الفن)ترجمة سامى خشبه ــ القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٩ ، ٣٠

لهذا التنظيم - وأبرز ميزات الخط هى قدرته على أن يوحى بالكتلة أو الشكل الصلب ـ كذلك يستطيع الخط أن يوحى بضؤ موضوع ما وذلك من خلال التنوع فى السمك ٠

والخط فى الحقيقة دائما وسيلة مختصرة جدا ومجردة لإنهاء موضوع ما ـ أى أنه نوع من الاختزال التصويرى ٠

ونجد من ارتباط خاصية الخط بكلمة " إيقاع " واقترانه به أدخلنا معه أيضا الدرجة الظلية التى تعرف ( بالنغم أو الدرجة TONE ) وهى تكوّن رؤية شاملة وربما كانت بديلاً ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوباً للتعبير ٠

و" النغم " كلمة تخدم أكثر من فن واحد وأول استخدام لها كان استخداما موسيقياً ولكنها منذ بداية النقد الفنى فى القرن السادس عشر استخدمت فى الرسم ٠ ثم استعار الموسيقيين و شاع استعمالهم لكلمة " متنوع الألوان " للدلاله على مقدرة الصوت فى الاسترسال و التنوع لتحقيق النغم ٠

ويقدم " راسكين " فى كتابه " مصورون محدثون " محاولة لتحديد معنى النغم فى الرسم فيقول " إننى أفهم شيئين من كلمة " النغم " أولهما : الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء فى تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض وفى كثافتها وعتمتها ، وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعداً ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعاً الى الضوء الرئيسى فى الصورة ٠٠٠

وثانياً : بالنسبة الدقيقة بين الوان الظلال الى الوان الأضواء حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست إلا درجات متفاوتة للضوء نفسه ٠

والشكل هو أكثر العناصر التى يقوم عليها بناء العمل الفنى فى الرسم صعوبة فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقيه ٠ وقد عنى "أفلاطون" بكلمة " الشكل النسبى " أى الشكل الذى كانت نسبته أو جماله موروثة فى طبيعة الأشياء الحية ، كما عنى بكلمة " الشكل المطلق" أى الصورة أو التجريد الذى يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة

وتنقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة الى نوعين :

الأول : وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى ٠

الثانى : وهو " الرمزى " المجرد أو المطلق ٠

تعيش كل عناصر العمل الفنى الكامل فى ارتباط داخلى متشابك فهى تتضامن جميعاً لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر ،

وقد قال الفنان المصور " هويستلر " HWESTLIR ( أنه قد مزج الوانه بعقلـــه ) كما أنهم يقولون فى المانيا ( أن المرء يصور بدمه ) وتعنى تلك العبارات أن عنـاصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التى تسيطر عليها وتصهرها فى وحدة ".[1]

[1] المرجع السابق ص ٣٢ ، ٣٧

## المراحل العمليـة لبنـاء الشكل

" من المعروف أن التجربة الفنية ليست وليده للحظة و لكنها ذات جـذور تمتـد امتداد ماضى الفنان كله وهى نتاج لكل الموروثات والمؤثرات التى تعرض لها طـــوال حياته وهى لها أثر كبير فى بلورة تجربته الفنيــــة للوصــول بــها الــى النتــائج الملموسة ، وانطلاقا من أن الفن ظاهرة حضـــارية كـبرى لــها مــن الانتشــار والاقتباس والتأثير والتأثر ، ما لبــاقى الظواهــر الحضاريــة الأخــرى يتضــح أن المســتقبل يتـحدد بصــورة أو بأخرى بالواقــع الراهــن وينبعــث منــه ... كذلــك تتحدد الاختبــارات المتاحــة للإنســان طبــقاً للظروف الموضــوعية التــى تحيــط به والتى يتكــون منها المجتمع ... فهى رصيــــد المعرفة العلميــــة المتــوافرة عــن القوانيــن التى تتحكــم فى الظــواهر الإنســانية و الإجتماعيــه تاريخياً وزمنياً .. والكيفية التى تعمل بها وإمكان توظيفها لخدمة الإنسان .

ولا شك أن كافه هذه العوامل عرضه للتغيير والتطور سواء تم ذلــك بصــورة تدريجية أو أتخذ شكلاً جذرياً أو ثورياً ومن هنا فإن الدراســات المستقبلية التى تتم على أساس مســتوى المعارف المتــاحة لا بد أن تكون هى نفسها عرضـــه دائمــة للتغيير فى ضوء ما يتراكم لدينا من معرفة بالواقع .

وعلى ذلك فإن هذه الدراسات لا بد من أن تصبح عمليه مستمرة تســتفيد من هذا التراكم المعرفى كى تطرح رؤى مستقبلية جديدة فى ضوء ما يستجد من أحــداث واتجاهات و بقدر أهمية توافر هذا الشرط بالنســبة للدراســات المســتقبلية ونعنــى به شــرط التراكم المعرفــى فى مجال الظاهرة أو الظواهر التى يتــم إخضاعــــها للدراسة فإن هذا التراكم يجب أن يشــمل الاتجاهيــن الرأســى والأفقى والمقصـــود اتجاه التعمق فى بحــث الظواهر نفســها واتجاه التوســع والامتـــداد الــى بحــث ظواهر جــديدة جديرة برؤى فنيــة عميقــة الأثــر " [1]

---

[1] عواطف عبد الرحمن عالم الفكر المجلد الثامن عشر العدد الرابع " الدراسات المستقبلية الإشكاليات والآفاق " ص ١٦ يناير ١٩٨٨ م .

**و يتضح بالتجربة العملية أن المعايشة العميقة و الاستغراق مع العمل الفنى يتحتم ضرورة بناء و تنفيذه بمـــــــراحل ثلاث هى :_**

١_ التصميم

٢_ أسلوب الأداء المستخدم

٣_ الموضــوع

وهى مراحل أساسية تتداخل بعضها مع البعض أثناء عمليـــة الإخــراج الفنـــى ولا يمكن التمييز أو الفصل بينها سوى فى فترات محددة يجلس فيـــها الفنـــان أمـــام عمله متأملاً ومحللا لجوانبه وتفصيلاته المختلفة ... ثم يعاود عملـــه مـــن جديـــد وحتى فى هذه الوقفة فهو يعايش عمله الفنى ، لكن بعين الناقد المحلـــل و المتـــأمل للوصول الى الأفضـــل .

**أولاً :_ مرحلة التصميم :**

" الإبداع لا بد له من إعداد جيد و مران مستمر و جهد عنيف فى التدريب و اكتساب المهارات اللازمة كى يصـــير المرء قادراً على بلورة أفكاره و تشـكيلها وتحقيقـــها فى مجال معين "[1] .

" وأهم ما يحدث خلال تلك المرحلة هو تحديد المساحة والسيطرة عليـــها ويتـــم ذلك باحتواء الموضوع وإدراكه ومحاولة إعطاء معنى لـــه ( تنظيميـــة ، تحليليـــة ، تركيبيه ) ، تخيله فى علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخـــرى ومـــن ثـــم يبـــدأ التصور الذى يبنى على أساس الخطوات القادمة التى يتحول فيها الإدراك الحسى الـــى الشكل مادى تعبيرى "[2] .

---

[1] د . مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، ص ٣١٣

[2] READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN PRINTING , P.12

" وفى هذه المرحلة يتم عمل تخطيطات أو " إسكتشـــات " أو تحقيقــات جزئيــة استكشافيه للوحه وأيضاً ما يصاحب ذلك مـــن عمليــات خاصـــة بتهيئـــة الظـــروف المناسبة المطلوبة و المفضلة لجعل عمليه الدخول الى العمل أمراً يسيراً أو ممكنــاً" [١] وليس المهم أثناء عمليه التحضير – الأدوات والمواد التى يستخدمها المصمم بل هو كيفية شعوره بها وتوظيفه لها والاستفادة من أقصى إمكانياتها كذلك " الإسكتشـــات " أو التخطيطات التى ينجزها .

والدخول الى العمل الفنى يتأتى من خلال هذه الدراســات أو التخطيطــات التـــى تكون مماثلة للعمل نفسه أو قريبة منه ومن خـــلال هـــذه يمكـــن اختيـــار عنـــاصر الموضوع

" وقد يكون التخطيط بالقلم أو باللون أو بهما معاً ، وعـــادة التخطيـــط الأولـــى أو " الإسكتش " ناقصاً أو غير تام " بدون تكمله " لأن هذا يجعل الفنـــان فـــى حالـــة حماس مستمر ويظل قادراً على اكتشاف حلول جديدة أثناء التنفيذ أو التطبيق حتـــى لا تكون العملية التنفيذية عمليه تقليديه أو محاكاة "للإسكتش"[٢].

مرحلة التصميم إذن تشـــتمل على وضع التخطيطات الأوليـــة للعمل الفنى التـــى قد يكون وغالباً ما يكون التصور الخاص بها غير واضح أو مكتمل المعالم فى كثـــير من الحالات لكنها حالة أو عمليه لا بد منها من أجل استثاره حماس المبدع ودافعيتـــه من أجل تسجيل الأفكار و الخوض فيها ، وهى قد تشتمل أيضاً على عمليات تنظيميـــة خاصة بالظروف التى يفضل المبدع العمل فيها ، والتى تكون عمليه تكيفه مع عملـــه فى ظلها أمراً يسيراً أو مرغوباً فيه

وتتم عمليه تسجيل الأفكار من خلال ثلاثة مواد هى :ـــ السطح الـــذى يســـجل عليه والأداة التى تستخدم لذلك وما بينهما من وسيط سواء كان هذا الوســـيط لونـــاً أو حبراً أو مادة فحمية أو ما شابه ذلك كذا السطح أياً كان من الـــورق أو الخشـــب أو المعدن أو الحجر أو القماش أو أى خامة أخرى تصلح للتسجيل عليها أمـــا الأداة التى تستخدم لذلك التسجيل فهى لا بد أن تتناسب وتتفق مع نوع الوســـيط وقابليـــة السطح له .

---

[١] د . محمود البسيونى ، الفن فى القرن العشرين ، القاهرة دار المعارف ١٩٨٣ ص ١٧١ ، ١٧٢

[٢] MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLAM OXFORD PHAIDON , 1978 , P.66

" ليست هناك قواعد مطلقه أى ثابتة يمكن تطبيقها فى عمل التصميم الفنـى ... ولقد تطور العديد من النظريات فى هذا المجال و لكنها ظلت أنماطـاً جـامدة و لقـد شاعت النظريات الهرمية و التماثلية و التناسقيه وأيضاً الديناميكية ... ولكنـها الآن قد نبذت فانطلقت حرية التعبير ... ولا يعنى الحرية البعد عن العناصر الرئيسـية مثل الإيقاع البصرى للتوازن ودراسة علاقات الكتل والأشكال والفراغات ، بل روعى التنوع من خلال الوحدة وهذا يتأتى عند :-

أ_ تحقيق الترددات ،

ب _ تحقيق البيانات ،

ج _ استغلال الإمكانية الدرامية ،

د _ تعميق الموضوع من خلال التقنيات و المواد المستعملة ،

هـ _ البناء الكلى للتصميم .

ومن خـــلال النظام الشامل لهذه العناصر لا بد من تمييز أحدهما أكثر من الآخر والعمل على إيجاد مركز الاهتمام الرئيسى فى التصميم فى أغلب الأحوال ، فبالعلاقـة المتناسقة بين الوحدة والتنوع ومركز الاهتمام يكتسب العمل الفنـى قيمـة إيقاعيـة فريدة ، أى أن إيجاد العلاقة المتبادلة بين أجزاء التصميم المختلفة للحصول على كـل متجانس بحيث تخضع هذه الأجزاء لنظام ومنطق أو قانوناً ينظم إيقاع مفردات العمـل الفنى " الخط والكتلة والفراغ و اللون ...".

إن تأثيـر الشـكل يزداد قوة وتأثيراً عندما تكون الدرجات اللونيـة " التـونات " المتوسطة و المساحات منفذه ببساطة ومتوافقة مع الدرجات اللونية ( التونات ) الكبرى وكما للألوان تأثيراً فإن للأشكال الخطية تأثيرها المماثل فى القـوة والقيمة ذلك من أجل تأكيد وحدة التصميم " .[١]

" أيضاً يمكن تركيز التفاصيل والألوان فى بقعه محددة و تقليل درجتها وقيمتـها فـى بقعه أخرى كما يمكن كذلك الغاء بعض البقع الصاخبة فى مناطق أخرى والتقريب بين القيمة وضم الفواصـل والحد من بريق الألوان المتصارعة ولزيادة وحـدة التصميـم

---

[١]BERRALON .J.M. HOW TO COMPOSE A PICTURE , FOUNTAIN PRASS ENGLAND 1973 .P.P 8 – 11 .

يستلزم وجوب الخطوط الخارجية بلون غامق حينما تواجه أرضيات فاتحه بينما يقـوم الفنان بالتجميع والإدماج وتغيير الوحدات والعناصر الجامدة المفككة وفى النهاية كلما كان العمل يشمل على قيم فنية قليلة مستعمله وموظفه بمهارة يزداد قوة وتأثيراً عـن التصميم الذى يتعدد فيه القيم و التكتلات وهنا يتضح التصميـم ويتضـح المضمـون الداخلى فيه ونحصل على شكل فنى حقيقـى أصيل نابع من ذاتيـة الفنان وفريـداً لا ينـطوى علـى تقليد عمل آخر ٠٠ ومنفرداً بطابعه ومذاقه٠٠ وذاتياً٠٠ معبراً [١] ٠

مما تقدم يتضح لنا أن القيمة الجمالية للعنصـر التشـكيلى تتمثـل فـى تلـك التنظيمـات و الإيقاعـات والتكرارات والتنغيمات بين كل من الخط والكتلة والمساحة من خلال اللون ٠٠٠ فهى تعنى فهم التناسـق بيـن مختلـف العلاقـات ووضعها على اللوحة على شكل منغم لا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعـض مكوناته أو من خلال نقص أو خلل فى التوازن فيه ٠

ففى العمل الفنى المكتمل تتفاعل كل العناصر بعضها مع البعض وتتماسـك مـن أجل تكوين وحده لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ، ( أنظر الأعمال الفنيـة الطباعية التى انتقاها الباحث وعرضها فى نهاية هذا الفصل )

وفى الواقع يمكن أن يذكر على سبيل المثال بعض المبادئ أو القوانين التكوينيـة منها :_

**١ :_ قانون الأهمية** LOW OF PRINCIPALITY

" وهو تحديد ملمحاً أو شكلاً واحداً يكون أكثر أهمية من أشكال العناصر الأخرى ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول هذا الشكل المحدد والمختار والأهم بتميزه ليخضـع الكل له ٠

**٢ :_ قانون التكرار** LOW OF REPETITION

وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات العمل

---

[١] LANGER SUSANA K . REFLECTION ON ART . THE . JOHANS HOPKINS PRESS - BALTIMORE - P . 78

الفنى من خلال بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها بتميز المساحة واللون و الحجم ،

**٣ :_ قانون الاستمرار** LOW OF CONTINUITY

يتم من خلال إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر أوالأقل تشابها ويكون هذا التتابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجى فى طبيعة الموضوع أو فى جانب منه ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفردية للمكونات ويوحى بقدرتها على الإفلات من القواعد لكنه رغم ذلك يتفق الى حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور ،

**٤ :_ قانون التقويس** LOW OF CURVATURE

أى أن الأشكال الموجودة فى العمل الفنى عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التى يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها وأن المنحنيات أكثر جمالاً من الخطوط المباشرة وهى ضرورية للتكوين الجيد ،

**٥ :_ قانون التضاد أو التقابل** LOW OF CONTRAST

ويعنى به النغم الخافت و المرتفع و التقابل بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض و الأسود وكذلك التقابل بين الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى والمستقيم مثلاً كذلك بين المساحات الهندسية ( مربع ــ مثلث ــ مستطيل ــ معين) والمساحات الرياضية ( العشوائية ) الغير منتظمة ،

**٦ :_ قانون التغير المتبادل** LOW OF INTERCHANGE

وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دوراً أو مساهمة فى طبيعة وحركة الأشياء الأخرى فالتغير فى لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه تغير ضرورى فى المكونات الأخرى ".[1]

---

[1]RUSKIN , J.THE ELEMENTS OF DRAWING , NEWYORK , DOVER , 1971 ; P.164

**٧ :_ قانون الاتساق** LOW OF CONSISTENCY

" رغم الاختلافات التى قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلاً واضحاً للتجمع المتسق ،

**٨ :_ قانون التناغم** LOW OF HARMONY

العمل الفنى الجيد هو تجريد للحقائق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يرد تمثيله ، ولكن علية الإيجاز والاختصار ويقصد هنا تناغم الألوان والاشكال ،

**٩ :_ قانون الإشعاع** LOW OF RADIATION

وهى أهمية تجميع الخطوط و اتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها وأهمية تناسق وتناغم الخطوط من خلال علاقتها البسيطة والمعقدة إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوى للانسجام المتناغم فى التحرك من جزء معين من اللوحة الى أجزاء أخرى ولذلك فإن له أهمية كبرى فى تكوين الأشكال وفى معظم الأحوال قد لا تكون بعض هذه القوانين كافيه لتفسير حركة الفن التشكيلى فى القرن العشرين أو تنطبق على حركات فنية أخرى تلجأ الى التجريد بدرجاته وأنواعه المختلفة" .[١]

وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال وأنماط التكوينات جديرة بأن تذكر فى هذا العرض منها :_

**١_ التكوينات الانتشارية** COMPOSITION AL DIFFUSES

" وفيها تكون الوحدات ( عناصر العمل الفنى ) موزعه بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد ،

**٢_ التكوينات الإيقاعية** COMPOSITIONS SCANDEES

وهنا يوجد إيقاع فراغى أو إيقاع فى التوزيع النسبى للمساحات وقد قسم هذا النوع الى :_

أ _ تكوينات محورية :_ وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزى خاص بالشكل الرئيسى أو مجموعة الأشكال الرئيسية التى ترتكز على عدد من المحاور ،

---

[١] المرجع السابق ص٦٥، ٦٦

ب ـ التكوينات المركزيـــة :ـ حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية :ـ

ج ـ التكوينات القطبية :ـ وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين مـــن الأشـــكال المتقابلة توجد بينهما علاقة ديناميه " [١]

## ثانيـاً :ـ أسلوب الأداء المستخدم ( التقنيـة ) :

المعرفة فى أساليب التقنية تبدأ من معلوماتنا عن طبيعـــة الخامـــة المســـتخدمة ومعرفتنا بتأثيرها وتركيباتها وتكنولوجياتها والسطح وما بينهما مـــن وســـيط أو إذا كانت معلوماتنا وافيه فيما يتعلق بالموضوع وعناصره وكيفيه ترجمة أحاسيسنا ومـــا تنم عنه من مضمون ،

وأسلوب الأداء ( التقنية ) يعد ثانى المراحل فى بناء العمل الفنى وبعـــد مرحلـــة التصميم التى ذكرت من قبل ،

" كذلك هى تشمل معلوماتنا ومعرفتنا بالعلوم الفيزيائية والتكنولوجية وغيرها من الإبتكارات التى ترتبط بالفنون التشكيلية ارتباطا وثيقاً وكل هذا يؤدى بدوره الى تعـدد محاولات أسلوب الأداء والبحث فى مجال التقنيات خاصة فى مجالات الطباعه بشـــكل عام ... وعلى الرغم من أن الطباعة البارزة وخاصة من سطح الخشب أقل أنـــواع الطباعه حظاً واستخداما للعلوم التكنولوجية إلا أنها تعد مجالاً خصباً لأساليب التقنيـــة ويتضح ذلك فى استخدام بعض العجائن وأجزاء من الأسطح ذات الملمس والتـــأثير الخاص الذى يضيف الى ملمس سطح الخشب قيم فنية وجمالية إذ أحسن توظيفها ،

## ثالثاً :ـ الموضوع :

لقد قسم المعنيين بعلم الجمال الإنتاج الفنى الى أربع مجموعات كل منها يحمـــل طابع معين ، وحتماً هم مهدوا لها طرقاً مستقلة وبينوا كيفيـــة إنشائها أو تكوينها وهــــــــــى :ـ

١ـ الطريقة النفعية ٢ـ التمثيلية ٣ـ الإيضاحية ٤ـ الموضوعية ،

---

ARNHEIM , R . ART AND VISUAL PERCEPTION , BERKELEY UNIV . OF CALIFORNIA PRESS , 1967 , P . 378

وقد يشمل أى عمل فنى طريقة أو اثنين أو الأربعة معاً وغالباً ما يركــز فيــها الفنان على إحداها دون الأخرى .

## الإنتاج الفنى النفعي :

عادة ما يكون منتظم يصلح للاستعمال الإيجابى و يكون له القدرة على الانتفاع به.

## الإنتاج الفنى التمثيلي:

ويستمد من الطبيعة باعتباره وصف للأشياء الملموسة بسلسلة مــن الأحــداث فى نطاق زمنى محدد سواء كان محاكياً أو رمزياً .

## الإنتاج الفنى الإيضاحي :

هو الذى يوضح علاقة عامه أو فكرة مجردة أو صفه شاملة مثل نقــل الأفكــار والتعاليم الدينية أو التعليمية بشكل عام عن طريق مجموعة من الرموز البصرية .

## الإنتاج الفنى الموضوعي :

هو ذلك التكوين الذى ينطوى على شىء من التعقيد الناتج عــن إســتعمال هــذه الأنواع جميعاً لذلك يصعب تمييزه فى التعبير الفنى . وإذا قــل هــذا الجمــع يــزداد التكوين قوة ورسوخاً وتتسع الرؤية التعبيرية وأحياناً ما يكون أحد هــذه العوامــل هو العامل الأساسى و الرئيسى فى العمل الفنى وباقى هــذه العوامــل لا تــأخذ قــدر الأهمية وفى هذه الحالة أيضاً يكون التكوين أكثر موضوعيه وأقوى تعبيراً عن مــا إذا استخدمت العوامل مجتمعه .

إن الفنان يعيش فى عصر معين وسط مجتمع وبيئة معينه ولكل عصر وسائل لغويــة وتعبيرية ترتبط ارتباطا عضوياً بمجتمع هذا العصر وأن الموضوع هو الحدث الــذى يحرك مشاعر الفنان فى كل زمان ومكان لأن العمــلية الإبداعيــة لا تأتــى من فــراغ ... فلا بد من موضــوع ينطلق منه أو يعبر عنه الفنان .

وربما يكون الموضــوع شيئاً محسوســاً أى ماديــاً وربما يكــون معنويــاً المهم هو ســعى الفنــان واجتهاده فى تحقيــقه وترجمتــه بلغتــه التــى بــها يخاطب عين وعقل المتلقى .

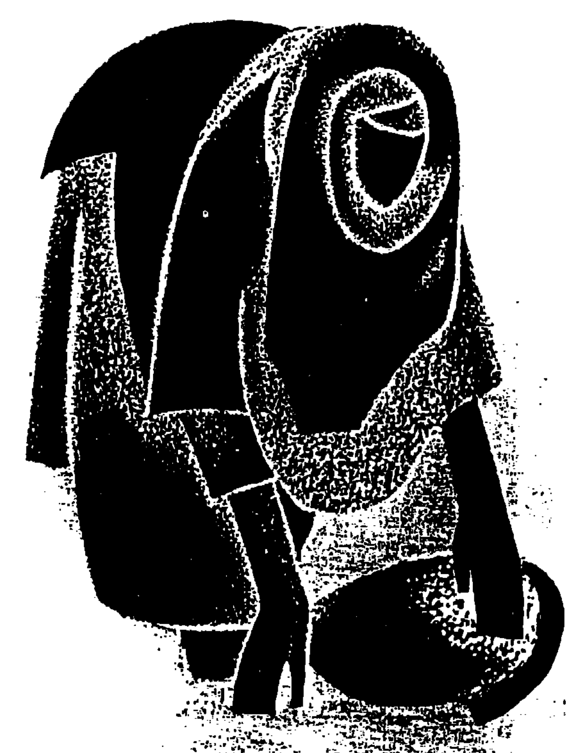
ولكـــل فنـــان طريقـــة أو جانب يســـتطيع إبرازه والتـــأكيد عليه مـــن جوانـــب هذه الموضوعات ٠٠٠ حتى إذا ما تنـــاولها أو ســـبقه غيـــره فـــهو له ذاتيـــة فـــى علاج الموضـــوع معالجة ذات منطق ورؤية خاصـــة و بصياغـــة مســـتقلة وعنايـــة بزوايا مختلفة قد لا يراها غيره أو يدركها كـــل ذلـــك يتـــم مـــن خـــلال المفـــردات أو المعطيات والتى يطلق عليـــها المحتوى ومنها يستطيع المتلقى أن يدرك الموضوع ويســـتقطبه لاســـتيعابه على قدر ذكاء ومهارة ابتـــكار الفنـــان وتوافقه مع مـــا أراد أن يعبر عنه بأســـلوبه الخاص المتفرد " ٠

---

[١] توماس مونرو ــ التطور فى الفنون ــ ترجمة / محمد على أبو درة و آخرون مراجعـــة أحمـــد نجيب هاشم ص ٧٠ الى ٧٧ ٠

# دراسة و عرض لنماذج من الطباعة البارزة في القرن العشرين

(شكل ٥٢)



فى ( شكل ٥٢ ) " البحث " طباعة بارزة لينوليم للفنان ( الحسين فوزى )الذى يعد رائداً من رواد فن الجرافيك فى مصر و العالم العربى – نجد تأثر الفنان بالخصائص الأصيلة للفن المصرى القديم حيث البناء المعمارى الشامخ المنطوى على الإحساس بالوجود الأبدى الخالد وتأكيد الكتلة والتبسيط فى الأداء والاهتمام بالخطوط التى تحكم الكتلة ويتضح ذلك من الشكل حيث ظهرت فلاحة بثوبها الشعبى وهى جاثية تبحث بيديها فى حفرة وكأنها تبحث فى ثرى مصر عن كنوزها الدفينة فتبدو كعمل نحتى وتتجه الى التجريد واختزال العناصر و التفاصيل واستخدم الفنان خامة اللينوليم الطيعة ببراعة مكتفياً بلون واحد ( الأسود ) وأعتمد فى الحفر على طريقة الخدش التى تأخذ شكل النقطة أو الدائرة البيضاء الصغيرة والتى تخضع للدرجة اللونية ، للمساحة وتتنوع بين الإضاءة والظلال .

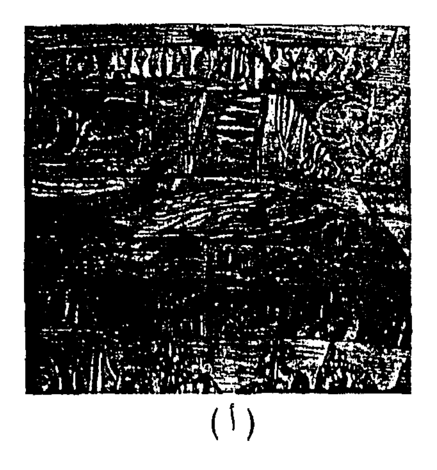


( شكل ٥٣ )

" النيل " للفنان ( نحميا سعد ) طباعة بارزة - حفر على الخشب نلمس عشق الفنان وارتباطه الوثيق ببيئته المصرية وتأثره الواضح بشموخ وقوة بناء وإحكام الفن الفرعونى كما نجد بساطة أسلوب أدائه فى الحفر وتنوعه بين النقطة والخط والمساحة لتأكيد القيمة التعبيرية من خلال احترامه لخصائص الخامة ( الخشب ) التى يتعامل معها .

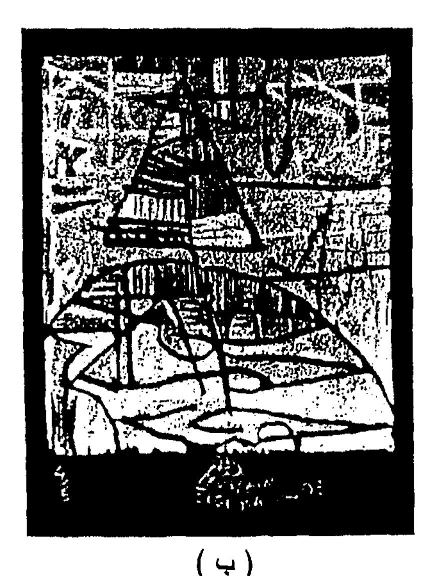
فى ( شكل ٥٤ – أ ، ب ) طباعة خشب ملون للفنان (حسين الجبالى) – الذى يعد أحد رواد " التجريديين الحروفيين " التى تقوم على استلهام القيم الجمالية من حروف اللغة العربية داخل الإطار الحديث للفن التجريدى ،

(شكل ٥٤ أ ، ب)



( أ )

فنجد الخطوط تنساب بليونة ثم تستقيم بحده هندسية هذا التضاد جمع وتآلف بمهارة فى قانون أو منطق سلس فتشكلت من حركة الخطوط مساحات – تنوعت – وأختلف ما بداخلها محدثاً نغماً وشكلاً بنائياً مؤكداً ارتباط الجزء مع الكل والشكل مع الخلفية فى وحدة عضوية يصعب الفصل أو التمييز بينهما ثم جاءت معالجته ببساطة تكثيف اللون – متوافقة لتأكيد الهوية التاريخية الشرقية – الإسلامية ،



( ب )

ثم يلاحظ الفرق الواضح بين الشكلين ( أ ، ب ) فى تأكيد قيمة اللون عند الطباعة على ورق أسود والاستفادة من لون الورق فى الطباعة " الخطوط السوداء " فى ( ب ) كذلك تعادل القيم اللونية الباردة والساخنة من حيث القيمة والشدة فى كلا العملين قد حقق رسوخاً واتزانا ،

( شكل ٥٥ )

" إفريقيا والاستعمار " للفنانة ( مريم عبد العليم ) طباعة خشب ١٩٦٢ واضح من الشكل أن الفنانة تعمدت تنفيذه بالأسود والأبيض فقط لأن الموضوع يفرض ذلك الأداء ، كذلك طريقة القطع العنيفة فى السطح الخشبى تؤكد الشحنة التعبيرية للموضوع ومدى حجم المأساة واستمرارها ٠

( شكل ٥٦ )" الجرن " للفنان (إدريس فرج الله) ـ طباعه بارزة- خشب ملون عام ١٩٧٦ - تلمس ارتباط الفنان بالبيئة التى نشأ فيها فعبر عنها بمشهد يعكس صفاء وهدوء الريف مستعملا الألوان بأسلوب تأثيرى ٠



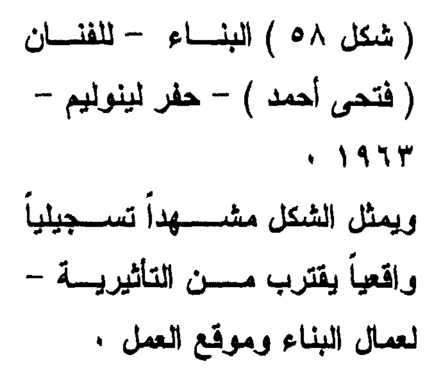
( شكل ٥٦ )



( شكل ٥٧ )

( شكل ٥٧ ) " مفاجأة " الفنـــــان (سعيد المسيرى) طباعة بارزة - خشب ملون .
نجد الارتباط الوثيق بين الفنان وعمله كرسام صحفى بدءاً من اختيار العنصر ومنطق البناء فى العمل والمعالجة والاختزال فى تحقيق الإضاءة والظلال واستعمال اللون ٠





( شكل ٥٨ ) البنـــاء – للفنـــان ( فتحى أحمد ) – حفر لينوليم – ١٩٦٣ ،

ويمثل الشكل مشـــهداً تسـجيلياً واقعياً يقترب مـــن التأثيريـــة – لعمال البناء وموقع العمل ،

( شكل ٥٨ )



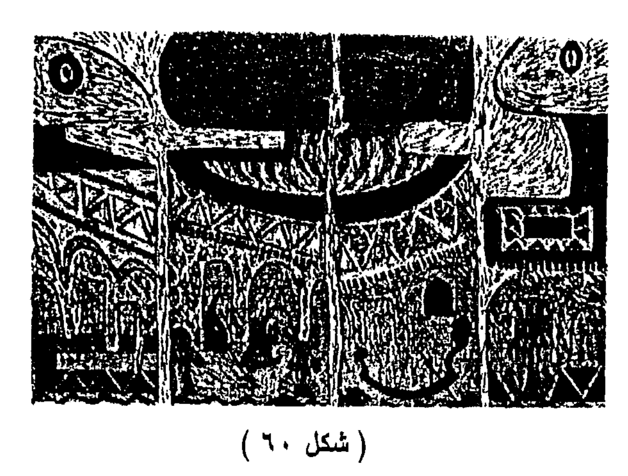
( شكل ٥٩ )

" الطائر الجريح " طباعة بـارزة – خشب ملون – عام ١٩٦٤

الفنان ( فاروق شحا ته )

( شكل ٥٩ )

(شكل ٦٠ )
يمثل عالم الفـن الشـعبى والأساطير للفنانة ( زينـب الدمـرداش) - طباعـه بارزة حفر على اللينوليـم ملون . نلاحـظ الاختيـار المتجـانس للمجموعـة اللونيـة (الأصفر،البرتقالى،الأخضر، الأزرق)

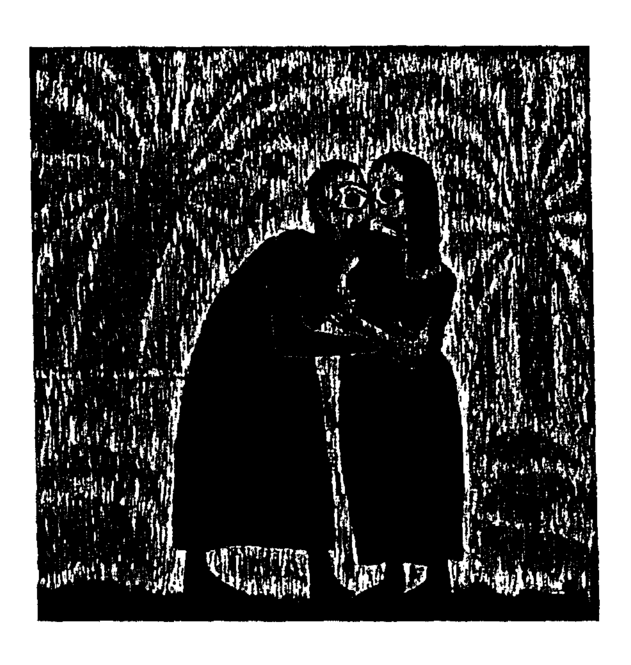


( شكل ٦٠ )

ويمثل ( شكل ٦١ ) للفنانة (سهير أبو شـادى ) طباعـة خشـب ملـون - تتنـاول فيـه الخطـوط المنحنيـة ( الرياضية ) فتنساب فـى ليونـة لتحقـق الدائـرة ( الشـمس ) والأشـكال الهلالية ( القمر ) وحركـة الهواء والمـاء ويتعـامد معها أفرع وجذوع الشـجر الى أعلى لتحقـق رؤيـة تعبيرية لمشهد من ريـف مصر الد افىء ٠



( شكل ٦١ )



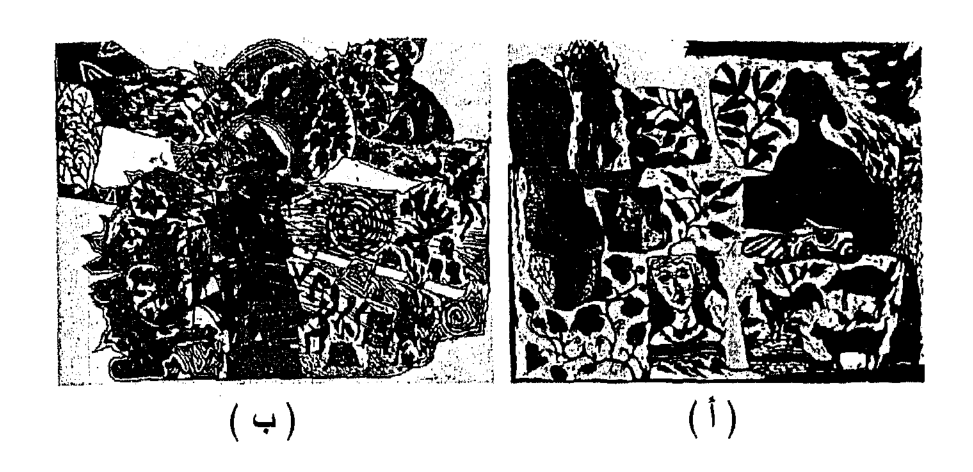
( شكل ٦٢ ) *

فى ( شكل ٦٢ ) " بين النخلتين " - للفنان ( صادق توما ) ١٩٥٢ (٩٠×٩٠سم ) وهو نموذج لفن طباعه الخشب الملون المعاصر فى العراق ٠

يلاحظ قوة وترابط واتزان عناصر العمل ( الرجل و المرأة ) فى وحدة عضوية تكشف عن توحدهما فى وجه واحد - مع بساطة الأداء المستخدم فى الحفر للتأكيد على الشحنة التعبيرية ووحدة المضمون ٠

ويقول الفنان " أنه قام بتحضير الورق قبل الطباعه بتلوينه بدرجات الألوان ( الأخضر والبرتقالى والأصفر ) فى خلفية العمل فى تدرج لونى ( متجانس ) بألوان " الإكريليك " ثم طبع فوقه باللون الأسود " ٠

* الأشكال من (شكل ٦٢) حتى (شكل ٧٦) من "كتالوج" ترينالى أوساكا الدولى للطباعة عام ١٩٩٤ اليابان

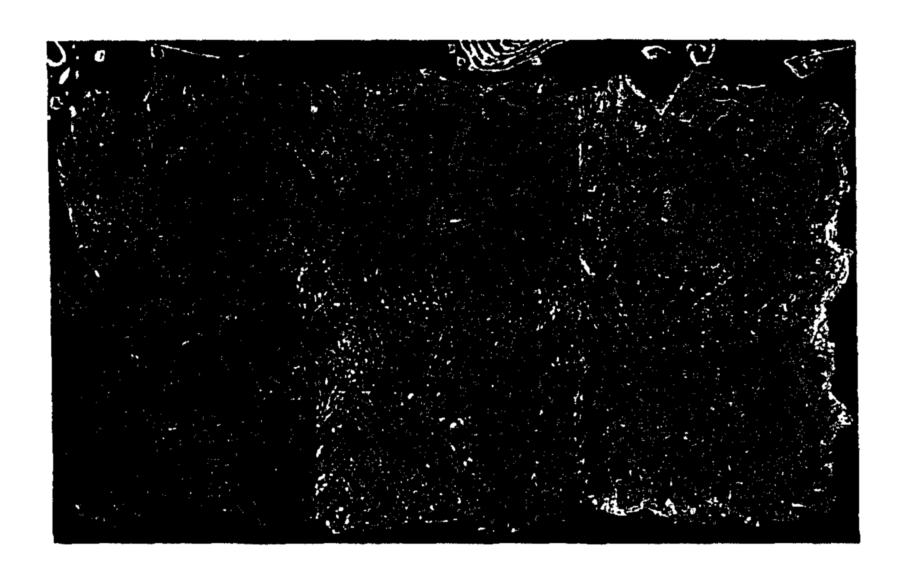


( ب )　　　　( أ )

( شكل ٦٣ )

( شكل ٦٣ ) المكون من ( أ ، ب ) وهو نموذج لفـــن الطباعــه البــارزة الملونـــة المعاصرة فى ( إندونيسيا ) للفنان ( سوكامتو ) " SUKAMTO " ( ٦٣×٤٧ ســم ) طباعه بارزة حفر الى اللينوليم مكون من جزأين متجاورين ٠

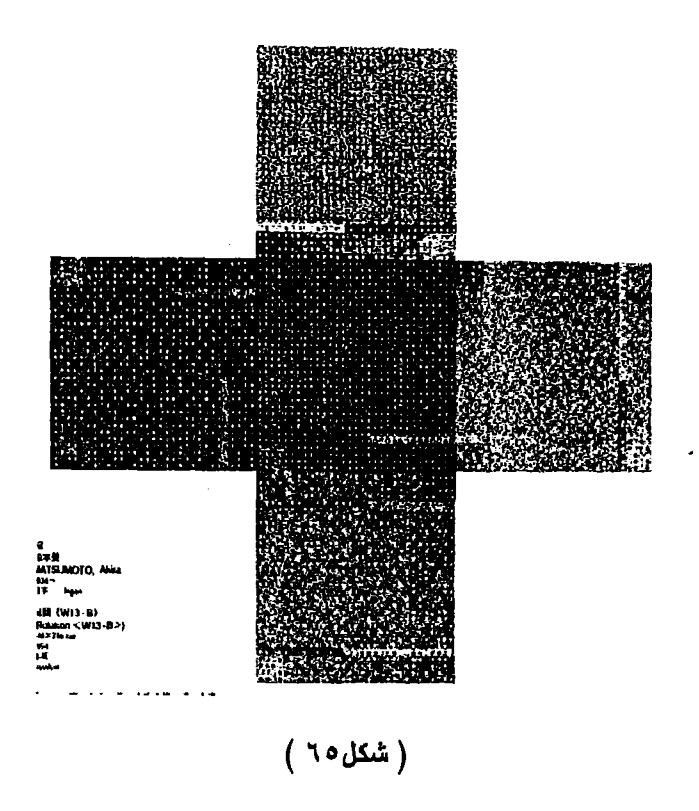
ويعتمد فى بناءه على خطوط ( المنحنيات والتوريقات ) التى شــكل منـــها عنـــاصره ( إمرأه ووجوه وأوراق أشجار وحيوانات وطيور ) فـــى إيقـــاع متنـــوع لأحجـــام واتجاهات مساحاتها ومباشر حيث " تجاهل البعد الثالث " وأكد هذا الترابط العضـــوى فى كلا الجزأين من العمل ( أ ، ب ) باستعمال اللون ( الأوكر ) الذى يمثـــل الخلفيـــة واللون الأسود الذى يمثل عناصر العمل وميز الشكل ( ب ) بديناميكية فى عنـــاصره ، وطباعته من أكثر من قالب طباعى بارز لتأكيد الثراء والتنوع والإضافة والتمـــيز ٠٠ وفى نفس الوقت ترابط الشكل العام لخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هـــو أعظـــم من قيمة تلك العناصر ٠



( شكل ٦٤ )

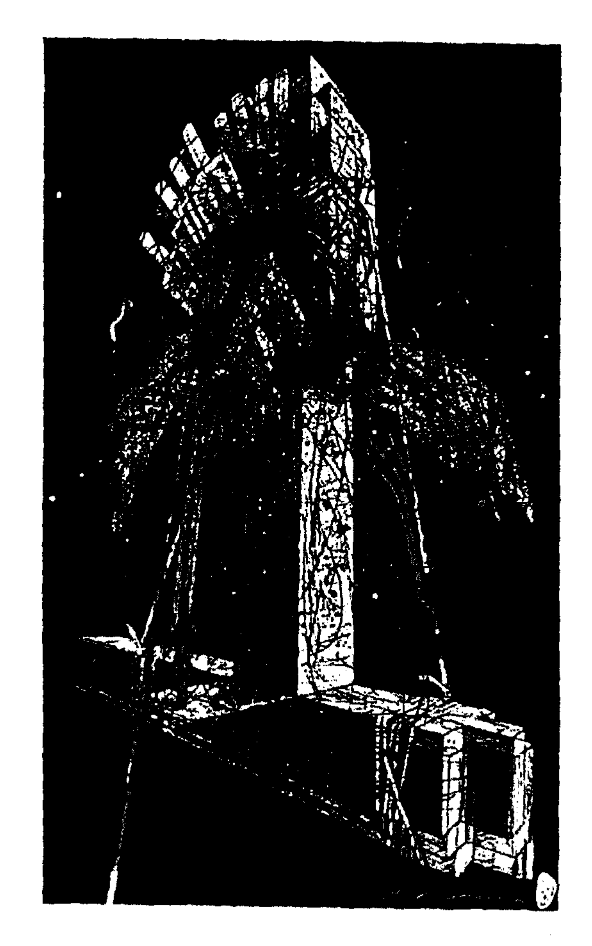
( شكل ٦٤ ) وهو يمثل نموذج حديث لفن الطباعه البارزة الملونة فى اليابان للفنـــان " شوكو شيكيبا " SHOKO SHIKIBA من مواليد عام ١٩٢٧ - طباعـــة خشـــب ملون - مقاس ( ٢٧٣ × ١٦٥ سم ) اسم العمل " رقصة شعوب من الزمن الغـــابر " ونفذه عام ١٩٩٤ والعمل مجمع من خلال طباعة ثلاث قطع خشبية متجـــاورة علـــى امتداد ورقة واحدة جعلته وخروجا عن المألوف " فى حجم ومقاس الطبعة الفنية مـــن الأعمال الصرحية " الجدارية العملاقة .

تعمد الفنان ذلك الحجم لكى يكون حجم عناصره ( المجموعات البشرية ) مساويا لحجمها الطبيعى ومتلاصقة ، وفى حركتها التلقائية المختلفـــة الاتجاهـــات الشـــديدة الازدحام الملتهبة لونيا للتشكيك فى كونهم يرقصون تعبيرا عن المرح ، ولتأكيد حجـــم المأساة ، رفع أيديهم الى أعلى ، وبدت تعبيرات وجوههم تئن فى فزع .




( شكل٦٥ )

( شكل ٦٥ ) كذلك من اليابان يعرض الباحث أسلوباً وأداء مختلفاً فى الطباعة للفنان ( اكيرا ماتسوموتو ) **AKIRA MATSUMOTO**
" الدوران " ( ٢٤٦ × ٢٤٦ سم ) ١٩٩٤ طباعة بارزة - خشب ملون - والشكل ناتج من طباعه سطح طباعى واحد خمس مرات بألوان مختلفة ٠٠٠ ربط الفنان بين وحداتها فى قانون منتظم ، مستخدماً علاقات وقيم لونية متعادلة لخدمة الهدف والشكل العام للتكوين الإيقاعى ٠



( شكل٦٦ )

وفى (شكل ٦٦) " عظمة الشجرة كاتسورا " ( ٦٨ × ٩٩ سم ) – طباعة بارزة خشب ملون – للفنان اليابانى ( سيكو كاواشى )
SEIKOKAWACHI
يلاحظ البناء الهندسى المعمارى فى الخطوط الحادة والتأكيد على البعد الثالث والإضاءة والظلال واستعمل التضاد فى الخطوط والنقط الهندسية والعشوائية ... وقد تآلفت فى هذا الجو الهندسى الحاد ، وبألوان قليلة متعادلة تم اختيار مواضعها وكمياتها فى العمل بدقة.

( شكل ٦٧ )

ويمثل نموذج معـــاصر لفـن الطباعـه البارزة الملونة فىالهند " الطريـــق الـــى شجرة فى التل " – طباعه خشب ملـــون ( ٦٠ × ٧٥ سم ) للفنـــان " كافـــان" CHAVAN GAJRAJ BABURA يلاحظ رؤية الفنان الحالمة مـــن خـــلال تدريجات اللون الواحد وشفافية عنـــاصر التكوين باستعمال الحبر الشفاف لإضافـــة قيم لونية جديدة متعادلة .



( شكل ٦٧ )

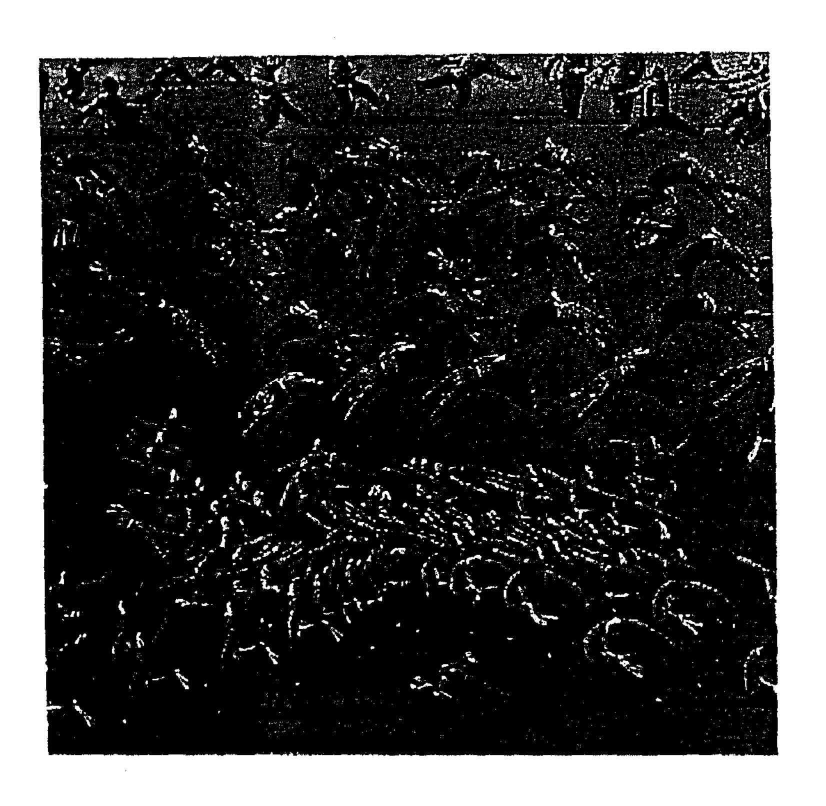
( شكل ٦٨ )

ويمثل نموذج آخر لفنون الطباعه البارزة فى اليابان " رؤية العالم مـــن الشـــرق " ( ١٨٠ × ١٨٠ ســــــم ) – (١٩٩٤) للفنان ( كنيشى توهمتو ) KENICHI TOHMOTO طباعة خشب ملون.

يلاحظ كبر حجم العمل ، وأنه طبـــع مـــن خلال سطحين متجاورين مـــن الخشـــب كذلك رؤيـــة الفنـــان الصاخبـــة للعـــالم والشديدة البريق من خلال أداء ومـــهارة عند الحفر على الخشب والتلويـــن عنـــد الطباعه .

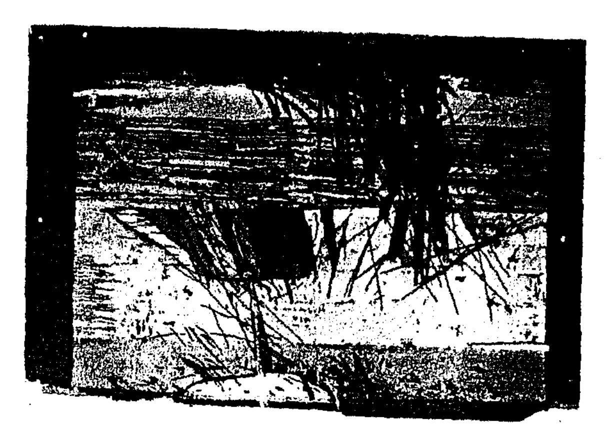


( شكل ٦٨ )



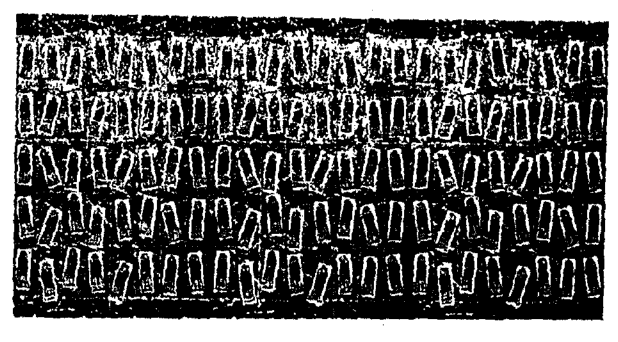
( شكل ٦٩ )

( شكل ٦٩ ) نموذج معاصر لفن الطباعه البارزة الملونـــة - فـــى الصيـــن للفنـــان ( زهانج منجى ) ZHANG MINJIE وهو طباعه خشب ملون ( ٨٠ × ٧٥,٥ سم ) ١٩٩٤ويتضح فيه الاهتمام الشديد بالمهارة الأدائية ( التقنية ) فى المدرسة الصينيـــة واختيار الفنان لعنصر " واحد " وبحجم " ثابت " ( الإنسان ) وشكل منه هذه النغمـــات الإيقاعية الغنية بالحركات الرياضية البهلوانية وهم فى ذى موحد الشـــكل واللـــون ، وتكمن مهارة الفنان فى اختيار الوحدة التى تعامل معها وفى الســـيطرة علـــى بنـــاء التكوين وتنويعه بقيم جمالية واستعراض مهارة الأداء الشخصى المتمثـــل فـــى دقـــة الحفر على الخشب لتحقيق الضوء والظل ٠٠٠ من خلال لون واحد بدرجاته ٠



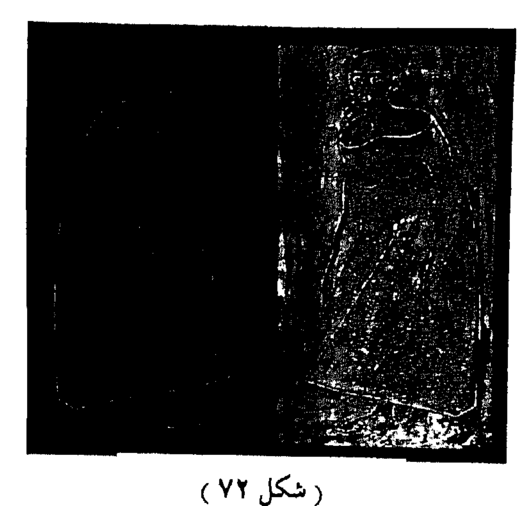
( شكل ٧٠ )

ويمثل ( شكل ٧٠ ) نموذج آخر من جنوب شرق آسيا - بنجلاديش - " ملك الصيادين " (٩٥ × ٦٣ سم) عام ١٩٩٣- طباعة خشب ملون للفنان ( نابى رافكين ) NABI RAFIQUN



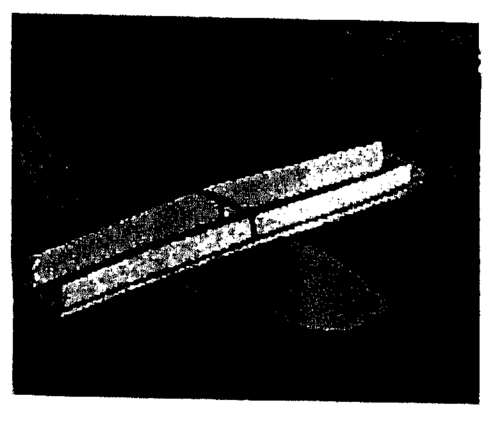
( شكل ٧١ )

كذلك ( شكل ٧١ ) يمثل نموذج للطباعة البارزة الملونة من كوريا " يوم سعيد " ( ٢٤٠ × ١٢٠ سم ) عام١٩٩٤ طباعة خشب ملون للفنان ( جان سكشين ) JANG-SIK SHIN الذى أستخدم عنصر ( وحدة ) واحدة ثابتة فى المساحة واللون ٠٠ ونسج إيقاعاً ، يترك أثر ما بتكرار طباعة القالب الخشبى ثلاث طبعات متجاورة وبنفس الدرجات اللونية ، مؤكداً ترابط ( الكل ) من خلال الخطوط الرقيقة المتشابكة المحفورة أمام وخلف العنصر مستعملاً الألوان الشفافة ،



( شكل ٧٢ )

( شكل ٧٢ )
ويمثل نموذج للطباعة البارزة فى رومانيا " الرجل الحائط " ( ١٣٢ × ١١٣ سم ) عام ١٩٩٤ للفنانة ( ميركيا دوريل رومان ) MIRCEA DOREL ROMAN طباعة بارزة - خشب ملون والعمل مكون من جزأين ( لكل جزء سطح طباعى) طبعا متجاورين على ورقة واحدة ٠



( شكل ٧٣ )

( شكل ٧٣ )
ويمثل أحد اتجاهات فنون الطباعة البارزة فى النرويج " الطائرة الصغيرة " ( ٣٥ × ٢٨ سم ) ١٩٩٣ من أعمال هنريت بورندانس HENRIETTE BOERENDAN`S طباعة خشب ملون ٠



( شكل ٧٤ )

ومن أمريكا اللاتينية ( شكل ٧٤ و ٧٥ ) وهما نموذجان للطباعة البارزة الملونة – الأول ( شكل ٧٤ ) من كولومبيا "مشـــهد ليلى" ( ٩٢ × ٦٠سم ) عام ١٩٩٣ للفنان ( زيمرمان ) ZIMMERMAN طباعة بارزة ملونــــــة ، حفر على اللينوليم يلاحظ الفرق الواضح فى الخواص المحددة للون (الكنـــه،القيمـــة،الشـــدة ) وما تعكسه من تأثير سيكولوجى على المتلقى ، الناتجة من طباعة اللينوليم .



( شكل ٧٥ )

الثانى – ( شكل ٧٥ ) للفنان ( استرور ) OSTROWER من الـــبرازيل مقـــاس ( ٧٠ × ٤٥سم ) عام ١٩٩٣ طباعة بارزة – خشب ملون .



( شكل ٧٦ )

ويمثل ( شكل ٧٦ ) نموذج للطباعة البارزة الملونة فى استراليا " اندفاع " ( ٢٨٠ × ٢٢٩ سم ) ١٩٩٤ للفنان ( ايمانتس تيلـــر ) IMANTS TILLERS ( طباعة بارزة من كتل الخشب ) ٠

يلاحظ فى هذا العمل عدم ظهور ما يشير الى ملمس سطح الخشب - كذلك عـدم استخدام أدوات الحفر أو القطع على الخشب - مما يؤكد أن الفنان حقق هذا العمـــل التجميعى ( المكون من خمسة عشر سطح طباعى ) مـــن خـلال إضافــة العجـائن أو اللدائن البلاستيكية أكثر من مرة فوق السطح أى أنه تم بالإضافة فـــوق الســطح وليس الحفر ، ويعد هذا الأسلوب التقنى فى الطباعة البارزة الملونة تطوراً يتوافـــق مع إيقاع العصر وما استحدث من وسائط طباعيه جديدة ٠

# الفصل الثانى

# استخلاص مقومات اللون فى إثراء العمل الفنى المطبوع بالقالب الخشبى

## أهمية اللون :

" الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضـوعات الموجودة فى البيئـة ، مما تسـاهم فى تحديدها ووضـعها وتحديد موضعها فى الفراغ ، وهى ليست مجرد احساسـات على شـبكة العين ، بل إنـها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات و ينحصر اللون فـى تحديد العلاقة بوضوح تام بين منابع التشـكيل فى التصـميم وتتبع المؤثرات العلميـة والثقافيـة و النفسـية و البيئيـة التى تصب جميـعاً فى كيان الفنان وإدراكـا تـه وخلفيتـه الفكريـة "[1] .

" كما أن استخدام اللون فى عملية الطباعة يثرى التصميم من خلال أساليبه الأدائيـه والتى تترك بدورها أثرها الفعال لدى المتلقى نجد أنه يضيف عنصراً هاماً آخر الـى تركيب العمل الفنى لا يقل أهمية عن الخط وذلك إذا وضـع فـى الاعتبـار " القيمـة النغمية " أو بعبارة أخرى الشـدة النسبية لكل لون من الألوان المتعددة ... بالنسبة للضوء العام للعمل كله .. و بذلك يتحدد و يتحقق النغم العـام السـائد فـى العمـل وهو ما يعرف " بالأسلوب ".

وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعانى الحسـية هـو مـا تضمنتـه كلمـات " راسكين " فى كتابة " مصورون محدثون " " إن كل الناس من ذوى التدريب الكـامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللون ، و اللون يقصد من أجل الراحة الدائمـة للقلـب الإنسانى و بهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم ، وكـان اللـون هو الإشـارة و الدلـيل العظيـم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبـط اللـون " بالحيـاة " فى الجسـم الإنسانى ، " و الضـوء " فى السـماء ، " و بالنقـاء " والصلابة فى الأرض"[2] .

---

[1] SCHWARZ H. COLOUR FOR THE ARTIST , LONDON STUDIO VISTA 1980.9.82

[2] هربرت ريد ــ معنى الفن ــ ترجمة سامى خشبة ــ مراجعة مصطفى حبيب ــ الهيئـة المصريـة العامة للكتاب ــ القاهرة ص ٣٦ ، ٣٧

ويرتبط اللون بتأثيرات رئيسية ثلاث :ــ

١ــ تأثيرات ذات قيم تشكيلية تختص ببحث الزوايا التى تتعلق بعلم الجمال ٠

٢ــ تأثيرات سيكولوجية تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان ٠

٣ــ تأثيرات فسيولوجية تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان ٠

وسوف يخصص هذا الفصل لبحث القيم التشكيلية للون ، حيث أنه قد تعرض الباحث من قبل " للتأثيرات السيكولوجية والفسيولوجيه للون " فى الفصل الأول من الباب الثانى٠

**ظاهرة الانعكاس :**

وتتلخص فى أن مساحات الألوان الفاتحة غير اللامعة لا تتغير بفعل الضوء الواقع عليها ، كما وأن هذه الأسطح الفاتحة اللون تكتسب جزءاً من لون الضوء الذى يقع عليها دون أن تفقد جمالها ٠ أما مساحات الألوان الداكنة اللامعة فإنها تتغير بشدة فتفقد شكلها ٠٠ إذ أنها تعكس بقوة صور الأشياء التى أمامها٠

**ظاهرة الإشعاع :**

أى أن بعض الألوان تسطع وتشع بمعنى أنها تظهر وكأنها تبرز أشعه ضوئية خارج السطح الذى تغطيه ، هذا ما يعرف بظاهرة الإشعاع أو الانتشار للون ، بهذا الفعل الظاهرى تؤثر بعض الألوان على الألوان المجاورة لها و تغير قليلاً من كنهها ٠ كما يحدث أن تطغى ظاهرياً بعض الألوان على مساحات الألوان الأخرى ٠ فمثلاً السطح الأبيض نظراً لشدته ونوارنيته فإن قوة إشعاعه تزيد من مساحته ظاهرياً (راجع شكل ٤٠ ، ٤١ ) و تحدث هذه الظاهرة تبعاً لاختلاف الشدة لمجموعة الألوان حيث يطغى أحد اللونين المتجاورين على الآخر ٠

وكلما كان اللون بقيمة فاتحه ونقى الكنه كلما ظهرت خاصية الإشعاع للون ٠ وإذا ما كان اللون غامقاً وغير نقى الكنه ، فإنه بالعكس يفقد إمكانية الإشعاع "٠ [١]

---

[١] د٠ يحيى حمود – نظرية اللون – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨١ ص ١١٦

## القيم التشكيلية لتباين الألوان :

" إذا تمرس الفنان وعرف كل الإمكانيات التى يحملها إستعمال اللون ، وفى نفس الوقت عرف ما هى الانطباعات و التأثيرات التى تصاحب الألوان فى هذه أو تلك الظروف ، كل ذلك يؤدى الى الحلول الناجحة فى إستعمال اللون ، كما أن رد الفعل لدى المتلقى يتوقف على اتساع الأسطح الملونة وعلى إضاءتها وبالتالى على شدة اللونين المتجاورين فإذا كان إستعمال مجموعة لونية مكونة من لون أحمر وآخر أخضر أو من لون بنفسجى وآخر أصفر يمثل أقصى درجات التباين ، إذا كانت هذه الألوان فى أقصى درجات تشبعها فإنه إذا ما قلت شدتها قل تباينها ونفورها ،

كذلك بدلاً من أخذ ألوان متباينة فإننا نستعمل تجميع ألوان متجاورة على الدائرة اللونية أو لونين متباينين متساويى القيمة و بشدة ضعيفة أو قاتمين بإضافة المادة الملونة ( الأسود ) ، فى هذه الحالة يتولد من هذا الاستعمال إحساس أو شعور من طابع مختلف فبدلاً من إزعاج واضطراب النظر الناتج عن تباين الألوان نجد تهدئة و تميعاً يمكن أن يصل فى بعض الأحيان الى إحساس مفرط فى الملل يتولد عنه إجهاد أيضاً للعين ،

## القيم التشكيلية عند مزج الألوان بالأبيض والأسود :

إن الألوان الأولية والألوان الثانوية وخاصة الساخنة منها ألوان حية وضاءة ، هذه الألوان تشع بدرجات مختلفة بنشاط يؤثر على العين وعليه فيجب أن تستعمل بحذر ويمكن استعمالها فى الأجزاء الواقعة فى المستويات الأمامية البارزة من البناء ، وهذا أوفق من استعمالها كألوان للمستويات الخلفية وعند مزج هذه الألوان بالأبيض فإنها تفتح وتضعف شدتها وهكذا تهدأ ، وتصبح من الممكن احتمالها فاللون الفاتح غير اللامع يعطى إحساساً بالاتساع والرحابة كما يوحى بفكرة الهدوء

والسكينة ، أما اللون الغامق فيحدث تأثيرات عكسية ، فهو يحد الاتساع ويشيع الكآبة ٠

( أنظر شكل ٧٧ ب ، ج ، د ) و ( شكل ٧٨ أ ، ب ) و ( شكل ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ )
وقد أظهرت التجربة أن الحجوم الداخلية الملونة بألوان فاتحة تظهر أكثر اتساعا من نفس الحجوم إذا ما لونت بألوان غامقة ٠

وكذلك اللوحة التى تغلب فيها الألوان الفاتحة تظهر وكأنها أكبر من مساحتها ، كما أنه إذا ما استعملت فى لوحة واحدة عدة ألوان فى مساحات متساوية فإن مساحة اللون الأصفر تظهر أكبر من مساحة اللون البرتقالى وإن مساحة اللون البرتقالى تظهر أكبر من مساحة اللون الأحمر ، وبالمثل فإن مساحة اللون الأزرق تظهر أكبر من مساحة الأسود ٠

أما إذا مزجت الألوان بالأسود فإنها تقتم وتفقد نورانيتها ، فإذا حققت توافقاً فى تكوين لونى فيمكن استعمالها مع مراعاة أن الزيادة فى إضافة الأسود تؤدى الى إخفاء الكنه الأصلى للون وتعطى رمادياً غير حيادى فى النهاية ٠

## التأثير المنظورى للألوان

إن سطحاً ما ، أصفر اللون تحسه العين و يظهر على بعده الحقيقى فى حين أن الأخضر والأزرق والبنفسجى تظهر مبتعدة أى تظهر وكأنها ترتد أما الأحمر فيقترب من العين ظاهرياً أى تظهر وكأنها تتقدم ، هذا ما يطلق عليه ( التأثير المنظورى للألوان ) ويقصد به ردود الأفعال التى تحدث الاحساسات بالبعد أو القرب عن سطح ملون ٠

وعليه فطالما أن الأشكال الملونة باللون الأصفر ، تظهر وكأنها تسمح بالتقدير المضبوط للمسافات فأى تكوين باللون الأصفر يكون مرئياً فى حدود المسافة الحقيقية بينه وبين الرائى ".[1]

(راجع شكل ٧٢ و ٧٣ و ٧٤ ) .

نخلص من ذلك الى أنه ترجع أهمية استخدام اللون فى الطباعه البارزة فى أنه يكشف ويكثف البعد النفسى لدى الفنان وبالتالى لتأكيد القيم التعبيرية فى الشكل وبالتالى المضمون .

وللتأكيد على دلالة ذلك يتعرض الباحث من خلال عرض عدد من الأعمال الفنية المنفذة طباعيا باستعمال القالب الخشبى الى دراسة أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتها ... ثم يبين أثر ذلك على الشكل والتعبير .

وذلك من خلال عرض نماذج ( مختلفة الاتجاهات ) من الأعمال الفنية الطباعية البارزة الملونة مركزا على طباعة الخشب منها، مع الدراسة والتحليل ، لإظهار القيم الجمالية والتشكيلية التى تنتج عن هذا التغيير، والتأكيد على حتمية وجودها بهذه القيم اللونية التى قصدها الفنان ذاته والتى يتحقق فيها أعلى قيم جمالية تخدم الشكل والتعبير حسب رؤيته الخاصة .

ونظرا لصعوبة حصول الباحث على صور لنسخ مطبوعة بالقالب الخشبى بألوان مختلفة من أصل عمل فنى واحد تمثل اهم الاتجاهات والتيارات الفنية المختلفة ، لذا .... تعامل مع التكنولوجيا التى يقدمها الحاسب الآلى (الكمبيوتر) وبرامجه المختلفة لتحقيق هذا الغرض .

---

[1] المرجع السابق ص ١١٧، ١١٨

( شـكل ٧٧ أ ، ب ، ج ، د )
طباعـة خشـب ملـون للفنان د / حسين الجبالى ٠
عند دراسة وتحليـل الشـكل يمكن أن يلاحظ بوضوح قيمـة وحجم الشحنة التعبيرية التـى تحققت فى العمل مـن خـلال تعادل القيم اللونية ( السـاخنة والباردة ) ٠٠٠ هذا الاتـزان اللونى الذى تناوله الفنان مـن خـلال إسـتعمال كميتـان متعادلتان تقريباً مـن درجتـى اللونين (البرتقالى والأخضـر) ومتضادتان فى الكنة ، بحيـث لا نستطيع أن نفصل أو نفـرق أحدهما عن الآخر فى الأهميـة حيث أنهما قد تماسكا فى وحدة عضوية مـن خـلال النسـيج أو الإيقاع الخطى المتنوع فـى الشكل (العضوى والهندسـى) وكذا الكثافة ، بحيث تترك أثـراً لدى المتلقى ، فينعكس بالتـالى مضموناً وتعبيراً محدداً ٠



( شكل ٧٧ ـ أ )

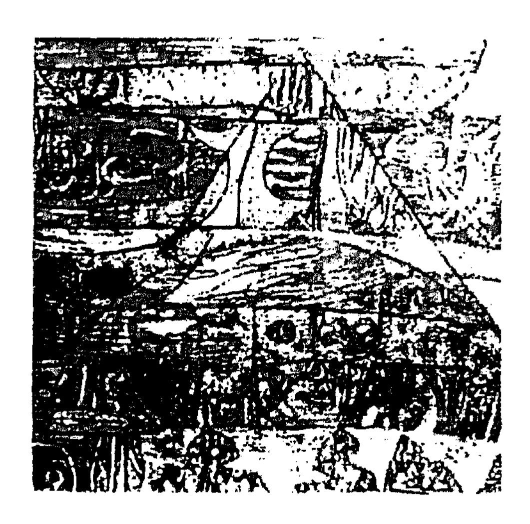


( شكل ٧٧ ـ ب )

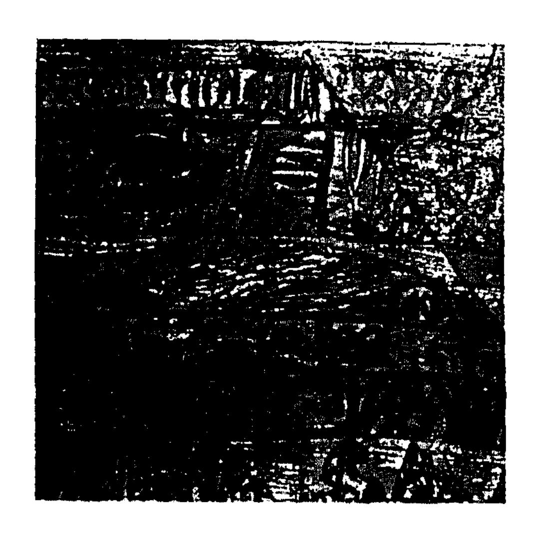
وذلك من خـــلال أسـلوب الأداء الخاص بالفنـــان الــذى يمتــاز بالبســاطة والاخــتزال وعدم الافتعال ٠

فكانت كل هذه الجوانب الفنيـة هى الطريق المباشـــر لتــأكيد القيم التعبيريـــة فــى الشــكل والمضمون ٠

وعندما تستبدل الــوان نفــس العمل بمعرفة الباحث كما فـــى شـــــــكل ( ب ، ج ، د ) يلاحظ الفرق الواضح فى تفـرد كل منها بقيم فنية قائمة بذاتــها قد أثرت على العين وبالتـــالى طبعت فى العقل وعكســـت تأثيراً ما ، يختلـــف بـــاختلاف القيم اللونية – وجاءت أيضـــا فى مرتبة أدنى من حيث القيـــم الجمالية وبالتالى التعبيرية التى حققها الفنان وقصدها فى العمل الاصلى ( شكل ٧٧ – أ ) ٠



( شكل ٧٧ – ج )



( شكل ٧٧ – د )

كذلك فى ( شكل ٧٨ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ) طباعة خشب - ملون - لنفس الفنان - يلاحظ أن ( الشكل أ ) هو الذى يحقق أعلى قيم جمالية لونية لتعادل قيمة وشدة الألوان الساخنة والباردة ، مما يؤكد الشحنة التعبيرية واتزان العمل. كذلك يلاحظ توظيف اللون الأسود الخاص بلون الورق والاستفادة منه فى تحقيق الإيقاعات الخطية التى تمثل القيم الرئيسية فى بناء العمل ، وتنويعها بين الخط العضوى والهندسى فى بناء متماسك من خلال علاقة جمالية رئيسية بين المثلث والدائرة والمستطيل ، ويمكن أن يلاحظ بوضوح - كثافة اللون - من حيث القيمة والشدة وكذا التباين والانسجام فيما بينهما الناتج من التحضير بالطباعة باللون الأبيض على الورق الأسود كأرضية قبل طباعة باقى الألوان ( الأصفر والأزرق والأحمر ) ويلاحظ الفرق الواضح الذى ينتج على الشكل والتعبير لكلا الشكلين ( أ ، ب ) الناتج عن استبدال القيم اللونية بمعرفة الباحث واختلافها ( من حيث التباين والكنة والشدة )



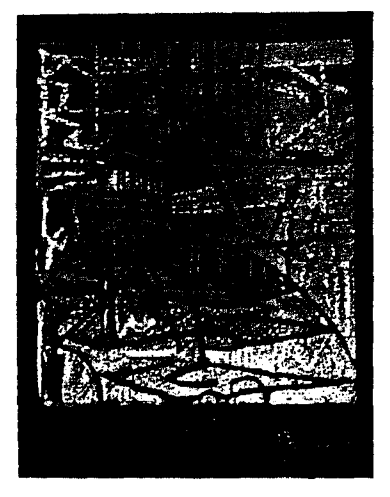
( شكل ٧٨ - أ )



( شكل ٧٨ - ب )



( شكل ٧٨ ج )

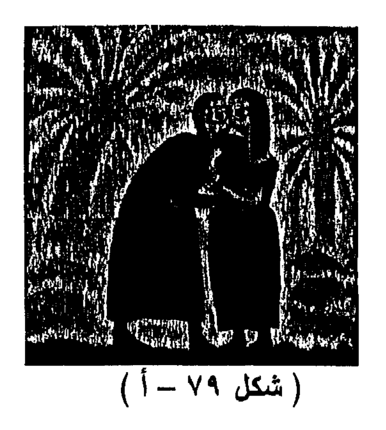


( شكل ٧٨ د )

كما يلاحظ أيضاً اختلاف فـــى القيـم التشـكيلية وبالتــالى التعبيرية فى كل من الأشــكال " ج ، د ، هـ " عندما تغيرت واستبدلت القيــم والدرجــات اللونية فى كل منها ،



(شكل ٧٨ هـ )


( شكل ٧٩ – أ )

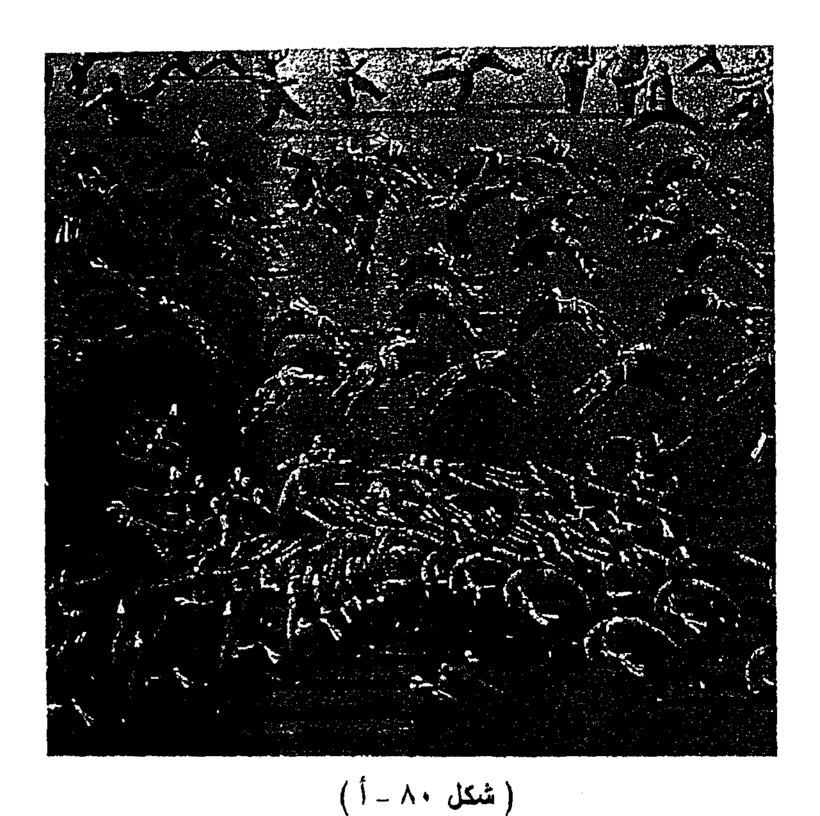
في ( شكل ٧٩ – أ ، ب ، ج )
طباعــة بــــارزة – خشـــب ملـــون
للفنان العراقى " صادق توما "
( ١٩٥٢ ) ( مقــاس ٩٠ × ٩٠ ســم )

يلاحظ أن اللون يؤدى دوراً أساسياً فــى العمل حيث كثف الفنان الشحنة التعبيرية وغلفها ( من خلال أسلوب أداء بســيط ) بمسحة رومانسية شفافة يصحبها عبــق تاريخى يستمد جذوره من حضــارة أرض الرافدين ، و باســـتعمال درجتــى مــن اللونيــن ( الأخضر و البرتقالى المــائل إلى الاصفرار ) فى تلوين الخلفيــة فــى توازن ... وذوبانهما وانصهارهما معاً كما تلاحــم عنصــرى العمــل ( الرجــل والمرأة ) فى وحدة عضوية واحدة وفــى وجه واحد لتأكيد نفس المعنى .


( شكل ٧٩ – ب )

وأن هذا الإحساس يقل وينعدم عندما يتم استبدال الألوان كما فــى ( شــــكل ب ، ج ) حيــث تتصــارع العلاقــة اللونيــة وتلتهب فى ( شكل ب ) لطغيــان اللــون الأحمــر الســـاخن وتقل وتفتـــر فى ( الشكل ج ) حيث الألـــوان البــاردة – مما يؤكد الدور السيكولوجى الهام الــذى يؤديه ويعكسه اللون .

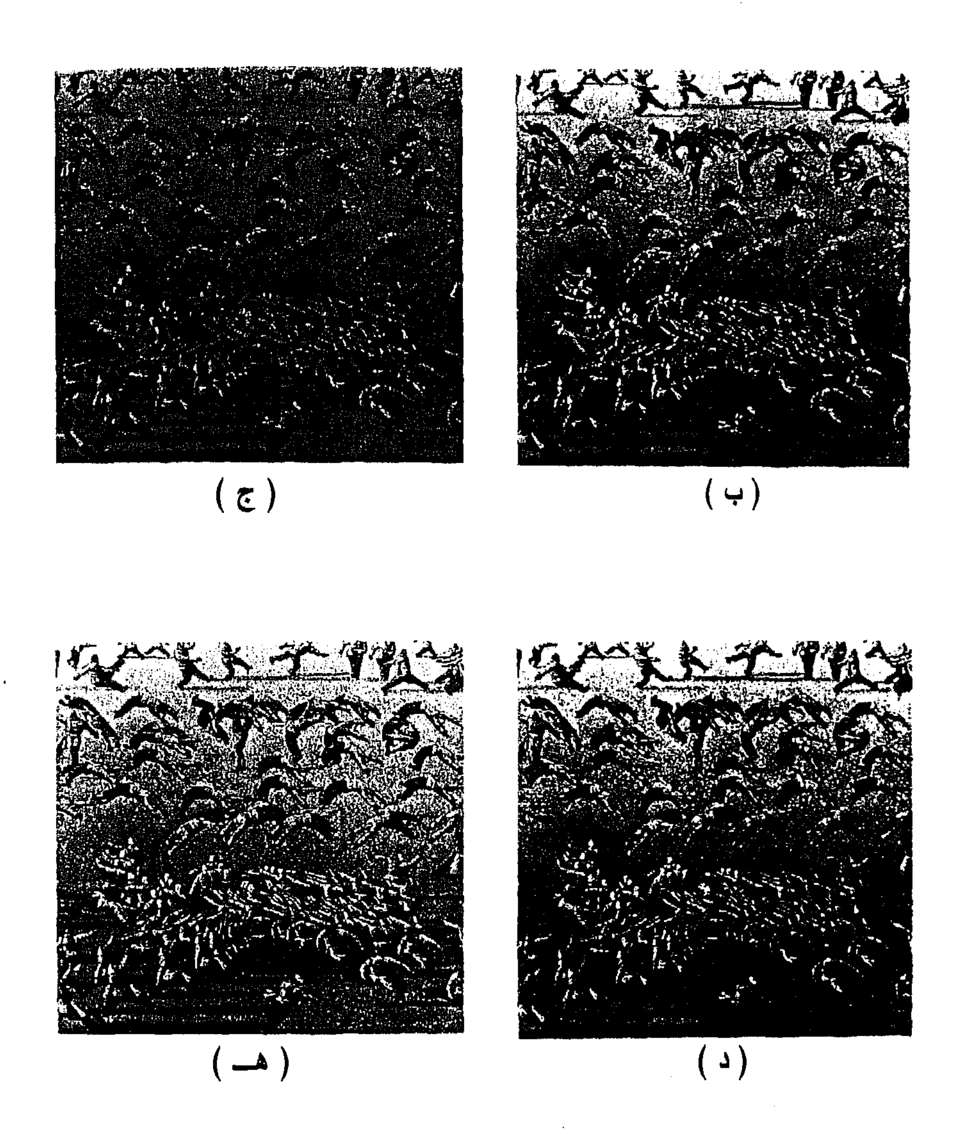

( شكل ٧٩ – ج )



( شكل ٨٠ ـ أ )

( شكل ٨٠ – أ ، ب ، ج ، د ، هـ ) طباعة بارزة خشب ملون – للفنان الصينى ZHANG. MIN . JIE (١٩٥٩) مقاس (٧٥،٥×٨٠ سم) ٠

حيث تظهر القيم التعبيرية فى العمل بوضوح من خلال القيم اللونية ٠٠٠ من إنسانية ودسامة اللون ( المستمد من الأرض والإنسان )الذى تناوله الفنان ( شكل أ )- وتوافقه واتساقه مع عنصر العمل ( الإنسان ) الثابت فى الحجم والمتوحد فى ألوان الملابس حيث – أن حجم الجهد المبذول للحصول على هذا الكم من الدرجات اللونية – تتفق مع الجهد المبذول فى توزيع ( عنصر ) العمل وفق نظام وقانون ، وفى إيقاع ديناميكى راقص ( فى مستوى الأرض – وفى الهواء – الفراغ – وفى الأفق ) مجسدا إيقاع غنى بالقيم التعبيرية ، باسلوب أداء متقن لتأكيد الإضاءة والظلال وتختلف هذه القيم ٠٠٠٠ فتتجه سلبياً عندما تستبدل الألوان كما فى ( شكل ب ، ج ، د ، و) حيث تنفرد كل منها بقيم قائمة بذاتها تؤدى الى اختلاف فى الشكل والتعبير ٠



( ب )　( ج )

( د )　( هـ )



( أ )



( ب )



( ج )



( د )

( شكل ٨١ - أ ، ب ، ج ، د ) طباعة بارزه - خشب ملون - للفنان الهندى CHAVAN , GAJRAJ BABURAO (١٩٥٨) مقاس (٧٥×٦٠سم )

يلاحظ الفرق الواضح فى القيم التعبيرية واختلافها فى الشكل الواحد عندما استبدلت القيم اللونية ففى ( شكل أ ) نجد تأكيد الفنان على شفافية اللون وانسجامها ، لخدمة الرؤيا الميتافيزيقية للعمل ، والإيحاء بتوقيت ( أى زمن ) المشهد واختلف هذه الرؤيا ، وكذا مضمون الشكل والتعبير، عندما استبدلت الألوان بمعرفة الباحث فى كل من الأشكال ( ب ) ، ( ج ) ، ( د )

# الفصل الثالث

# التجارب العملية للباحث

## التجارب العملية :

على اعتبار أن " التجربة ، تجسيد للفكر الإنسانى " فقد جـاءت التجـارب العملية من خلال الإحساس و الاهتمام الخاص للباحث ٠٠٠ وبأسـلوب التعبـير المتجانس ٠٠٠ وباختيار الأداء ٠٠٠ والخامات المناسـبة التوظيـف لتحقيـق النتيجة المرجوة ، مع احترام الخصائص التى يمليها السطح الطباعى الخشبى لـذا فقد تم التطبيق العملى فى سياق صلب الموضوع الرئيسى للبحـث مجتـهداً فـى الاكتشاف والاقتراب من الهدف ٠

## الاعتبـارات الأساسـية للتجـارب :

إن تحقيق الوجود الإنسانى فى الطباعة بالأسطح الخشبية يأتى من التوافق مـا بيـن السطح الخشبى وطبيعة الإدراك الحسى الملمسى عند الإنسان ، لما تحملـه هـذه الخامة من سمات الدفىء والمرونة فهى بذلك تكون أقرب الأسطح الطباعية انسجاما مع الطبيعة الإنسانية ٠ ولأن الخشب فى ذاته خامة صديقة للبيئة والإنسـان وله من الحضور فى الاستخدامات البشرية اتساعا يفوق خامات أخرى ٠٠ ولـه أيضـا مـن خصائص طواعية التشـكيل ما يعطى الإنسـان سهولة التعامل معه فى مساحاته المتعددة ، فمن هنا تصبح الأسـطح الخشـبية الطباعية مادة مشـوقة للعمـل فـى المساحات الكبيرة على نحو غير تقليدى من حيث حدود الشـكل الخارجيـة وكذلـك الإيحاء بأسـاليب عرض وإخراج فنى٠ ٠٠مع إمكانية قبول استخدام خامات وسـيطة وأخرى قابلة للطباعة عليها ٠ من هنا اتجهت التجارب للاستفادة من تلك العوامل فى البحث عن حلول جديدة فى تقنية الطباعة بالأسطح الخشبية ، وعندما يضاف إلى تلك التجارب محاورات بالاستبدال اللونـى فى نسـخ العمل الفنـى المطبوع من أصـل واحد تكون الاحتمالات مشـيرة إلى إمكانات غير محـدودة ترتبـط بتعدد متغـيرات العوامـل الداخلـة فـى الطباعـة مـن السـطح الخشـبى ٠
ونظراً لتدفق الخطـوط والمساحات تعددت الأسطح الطباعية أفقياً ورأسـياً فى العمل الواحد محدثة أكبر قدر من التباديل والتوافيق "متوالية " تـم توظيفـها مـن خـلال العلاقـات البنائيـة للخطـوط والمسـاحات والألـوان بحيـث يمكـن الحصـول على رؤى متعددة ، ويتوقف نجاح كل تجربة من هـذه التجـارب بقـدر التوفيـق

فى الإضافة أو الحذف فى عناصر التكوين ومفرداته ٠٠٠٠ هذا بالإضافة إلى الحصول على عمل فنى طباعى من كل سطح منفرد ، مع مراعاة ما يستوجب من حلول تؤكد خصوصية العمل، وتوقيت الطباعة اثناء مراحل الحفر ٠

## خامات وأداء التجارب :-

١- **خامة السطح الطباعى** : من الخشب الأبلكاج "الفنلندى" لما يمتاز به من ليونة ونعومة الملمس ، تم تجهيزه وإعداده للطباعة بحيث تساوت أبعاد جميع الأسطح الطباعية المستعملة ( ٦٤×٧٦ سم ) ٠

٢- **خامة السطح المطبوع** : ورق الكانسون الأسود اللون ونسيج خامة من الالياف الصناعية " الفيزيلين " وتمتاز بتنوع سطحيها من حيث الملمس ، وجه وبرى مطفأ والآخر حبيبى منتظم لامع - كذلك تمتاز بسرعة التقاط وتشرب الأحبار وبالتالى جفافها ، حيث توفر الجهد البدنى المبذول أثناء الضغط اليدوى غير أنها لا تصنع إلا بلونين فقط هما الأبيض والأسود لذا تم إخضاع اللون الأبيض منها وصبغته بأصباغ ذات ألوان ودرجات مختلفة ، وحسب المطلوب ( أنظر شكل ٨٨ ) ٠

٣- **خامة المادة الطباعية** :

أحبار الطباعة الزيتية - الحبر الشفاف - المذيبات

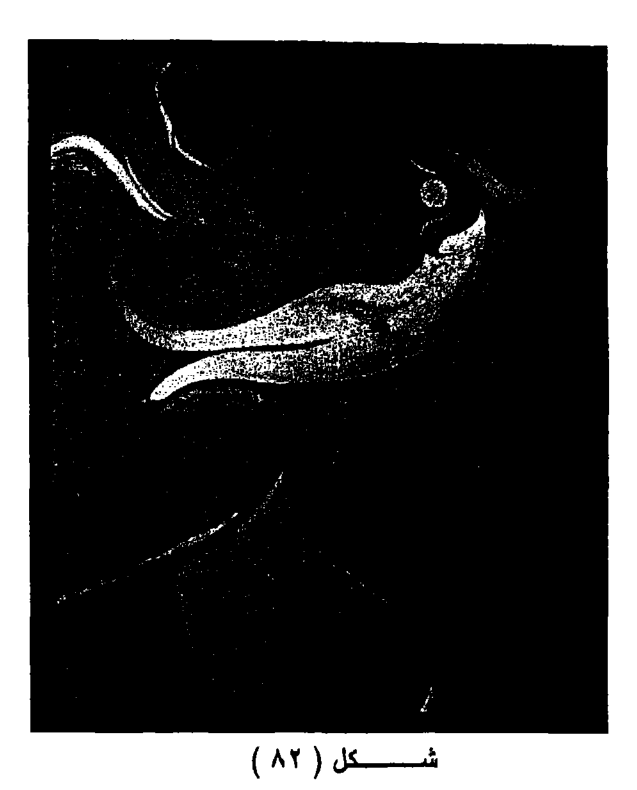
٤- **طريقة الطباعة** :

نقل الحبر وفرشه بواسطة أسطوانة التحبير ثم الصقل والفرك اليدوى ٠

## مقومات العمل الطباعى التجريبى :

١ - عناصر خطية ٠
٢ - التكوين ٠
٣ - العلاقات اللونية ٠
٤ - علاقات الملمس ٠
٥ - علاقات الظلال والإضاءة ٠
٦ - الموضوع التعبيرى ( المضمون ) ٠

تتحرك أداة الحفر على سطح الخشب محدثةً عمقاً متنوعاً ومسيطراً عليه بحيث يتحرك محققاً قيم جمالية من خلال التنوع فى هيئة وسمك الخط وهو المثير الأولى ( عضوى وهندسى ) وما ينتج عنه من مساحات عضوية وهندسية فتنشأ عناصر ( مفردات ) تتحاور مع بعضها فى عمليات تجاذب وتنافر وفى وحدة عضوية متناسقة من جراء ليونة الخط وتدرجه فى التنوع - ويتأكد هذا الربط والتوحد من خلال القيم اللونية التى تنمو وتتصاعد من حيث القيمة والتباين تدريجياً وفى حركة مقصودة متجهة الى مركز العمل من خلال المرور فى خط سير محدد للتعرف على كل عناصر العمل ودون الخروج منه ،

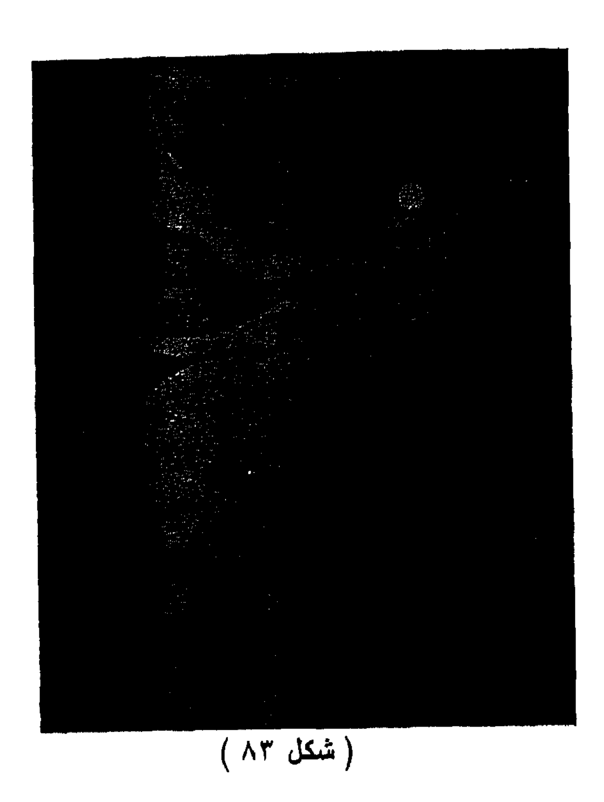


شـــــكل ( ٨٢ )

طباعة بارزة – خشب ملون على ورق أسود – مقاس (٦٤×٧٦ سم )

فى الشكل ( ٨٢ ) يلاحظ أن الشكل الذى يشبه الطائر ( فى مركز العمل ) قـد ظـهر متميزاً لونياً باللون الأحمر ، ثم الدائرة والمساحة فى المنتصف والخط الجانبى علـى اليسار باللون الأبيض الشفاف ٠٠٠٠ وفى ( شكل ٨٣ ) وهو لاحق فـى الـترتيب الطباعى حيث لم يطبع اللون الأبيض كأرضية كما فى ( شكل ٨٢ )

يلاحظ الفرق فى اختلاف القيم اللونية الناتجة فى الشكلين حيث لم يظهر المســتطيل الذهبى اللون الذى كان يمثل القاعدة لباقى العناصر واستبدلت العلاقة والحل بتماسـك وتجاذب العناصر فى الاتجاهين الى أعلى والى اليسار والذى تعادل معهما وجعل قـوة الشد تتجه الى الداخل وفى اتجاه اليمين وجـود الدائـرة بـاللون الأزرق والتـى تتساوى بل تزيد عن باقى العناصر من حيث جذب الانتباه والأهمية ، والتى تم تحديد حجمها ومكانها وقيمة لونها بحيث تستقر فى تفرد وتميز وبحيث يكـون لـها دوراً هاماً فى رفع حدة الصراع اللونى .



( شكل ٨٣ )



( شكل ٨٤ - أ )

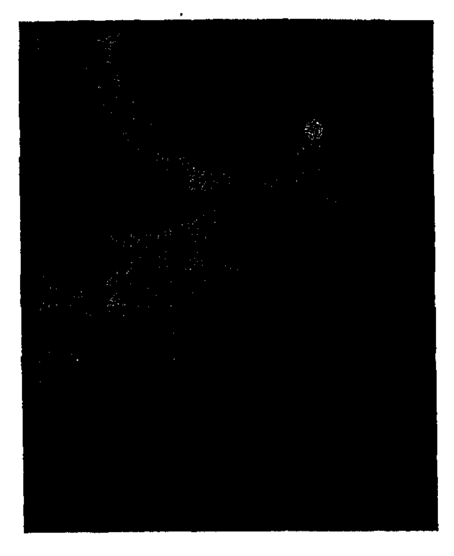
لدراسة أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على الشكل والتعبير من خلال التجربة العملية للشكلين ( ٨٢ ، ٨٤ ــ أ ) يلاحظ الأتى :ــ

أن الشكلين هما نسختين طباعيتين من عمل واحد طبعا على ورق أسود اللون ومرا على مراحل الحفر والطباعه المتتالية بالتساوى مع الاختلاف الوحيد فى الوان التحبير وخاصة فى المراحل الأولى من الحفر والطباعه فهما يشتركا فى اللون الطباعى الأول ( التحضيرى ) وهو اللون الأبيض والذى يعد ضرورياً كتمهيد وتحضير لما يطبع فوقه من الوان أخرى حتى تظهر بقيمة وكثافة لونية أقوى وذلك بعد حفر الأجزاء التى ظهرت باللون الأسود – الذى يمثل لون الورق ٠
ثم فى ( الشكل ٨٢ ) طبع اللون الثانى وهو اللون الأزرق – وأستبدل فى ( الشكل ٨٤ ــ أ ) بدرجة من اللون الأخضر ثم اللون الطباعى الثالث فى الشكلين كان اللون الذهبى ثم اختلفا فى اللون الطباعى الرابع ، ففى ( الشكل ٨٢ ) طبع باللون البنفسجى بينما فى ( الشكل ٨٤ ــ أ ) طبع باللون البرتقالى المضاف اليه اللون الذهبى ٠
ويلاحظ شفافية الألوان فى كلا الشكلين وقد بدأت تظهر وخاصة فى ( شكل ٨٤ – أ ) نتيجة إضافة الحبر الشفاف الى الألوان وقد أفادت فى إضافة قيم لونية مكتسبة جديدة ثم طبع اللون الخامس ( الأخير ) وهو اللون الأحمر ويمكن ملاحظة النتيجة النهائية بعد طباعة اللون الأحمر فى كل من الشكلين ٠

فيلاحظ ان ( الشكل ٨٢ ) أقل حرارة نتيجة طباعته فوق اللون الأزرق بينما فى ( الشكل ٨٤ – أ ) جاء ساخناً ملتهباً نتيجة طباعته فوق لون يدخل فى تركيبه اللونين الأصفر والذهبى ونستطيع أن ندرك الآن أنه رغم أن ( الشكلين ٨٢ ،٨٤ – أ ) اشتركا فى لون الورق ( اللون الأسود ) ولون الحبر الطباعى ( الأبيض والذهبى والأحمر) واختلفا فى لونين فقط – لذا كانت هذه النتيجة والفرق الواضح المؤكد فى النتيجة النهائية للشكل والتعبير حيث تفرد كل منهما بقيم جمالية جعلت كل منهما عملاً قائماً بذاته٠٠٠٠فماذا تكون النتيجة عندما تختلف وتتغير جميع الألوان بالاستبدال ؟؟




( شكل ٨٤ - ب )

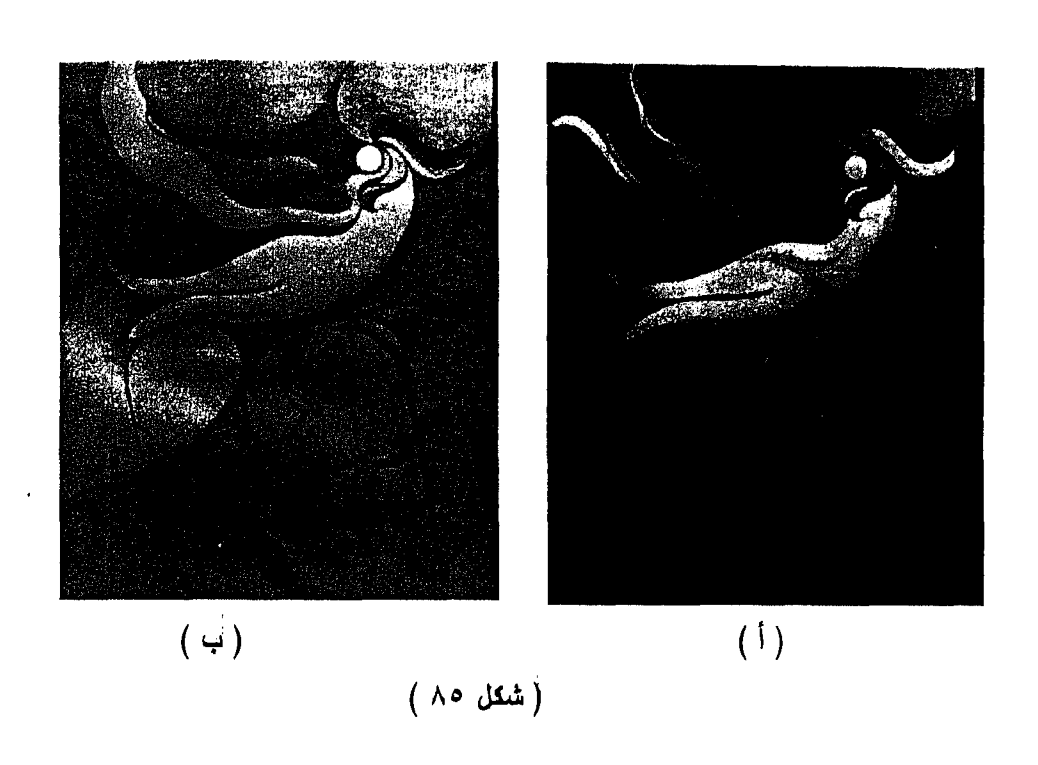


( شكل ٨٣ )

وفى ( الشكلين ٨٣ ، ٨٤ ب ) وهما نسختين من عمل واحد أيضاً تمت طباعتهم على ورق أسود اللون وفى توقيت واحد - فى مراحل الحفر على الخشب لذا ظهرت الخطوط والمساحات السوداء التى تمثل لون الورق بقيمة لونية أكبر ، وتتميز كل نسخه بمجموعة لونية قائمة بذاتها لذا تأكدت خصوصية وشكل وبالتالى تعبير كل منهما وتفرده بقيم جمالية خاصة به ٠٠٠ ففى الشكل ( ٨٤ ب ) وهو الأكثر اتزانا يلاحظ أن مركزه تم تحديد موقعه بدقه فى ثلاث محاور مختلفة فى الحجم واللون مترابطة فى الشكل ومتكاملة لونياً ( الأزرق فى الدائرة - والأحمر - ثم البنفسجى ) وهو الأكبر حجماً ولكنه أقلهم فى القيمة اللونية من حيث الشدة و الكثافة ٠

وفى الشكل ( ٨٤ - ب ) يلاحظ أن كل عناصره تساوت فى الأهمية من حيث القيمة اللونية والتى تمثل درجات لونيه ( ساخنة ) متقاربة ومتماسكة - ولم يظهر

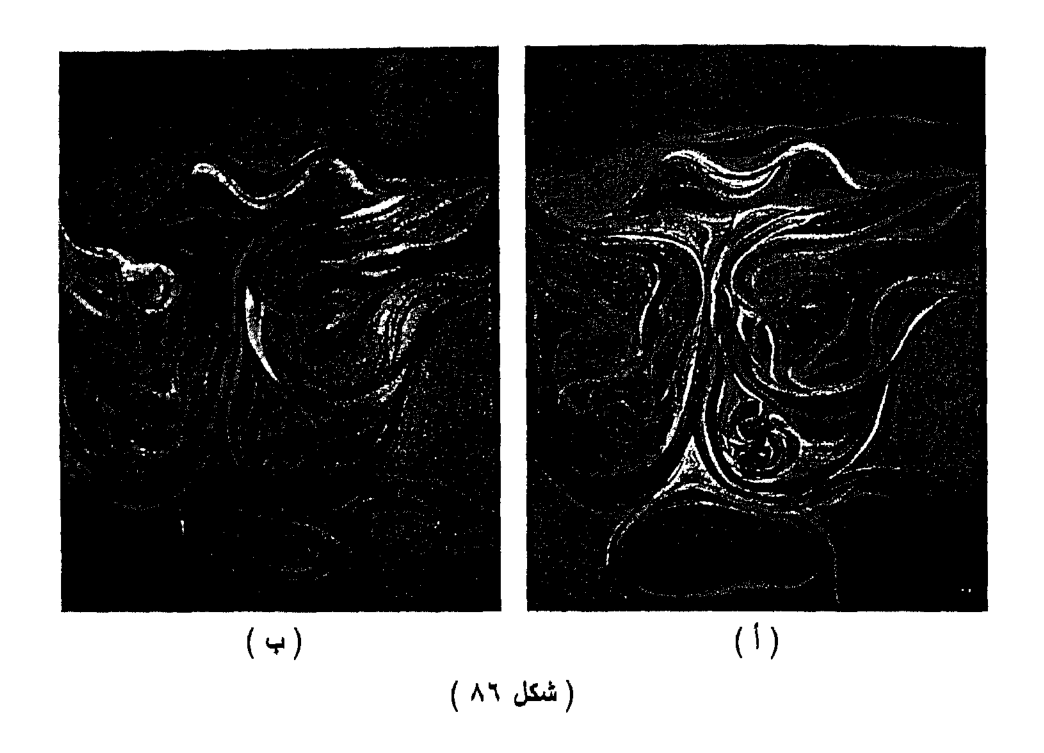
التباين اللونى فى عناصره إلا فى اللون الأسود ثم فى الدائرة الزرقاء قليلاً - ونتج عن ذلك بالتبعية فرق واضح فى الشكل والتعبير نتيجة هذا الاستبدال .



( ب ) ( أ )

( شكل ٨٥ )

وفى الشكل (٨٥ أ ، ب ) وهما نسختين طباعيتين من تجربة عملية واحدة يظهر الاختلاف والتفرد فى وضوح نتيجة استبدال الألوان وخاصة عندما طبع فوق الشكلين ( أ ) ، ( ب ) وبواسطة سطح طباعى طبقة شفافة من اللون الأخضر الداكن فى ( شكل أ ) وطبقة من اللون البرتقالى الشفاف فى ( الشكل ب ) بعد حفر مساحة الدائرة من القالب الخشبى والتى ظلت محتفظة باللون الابيض .



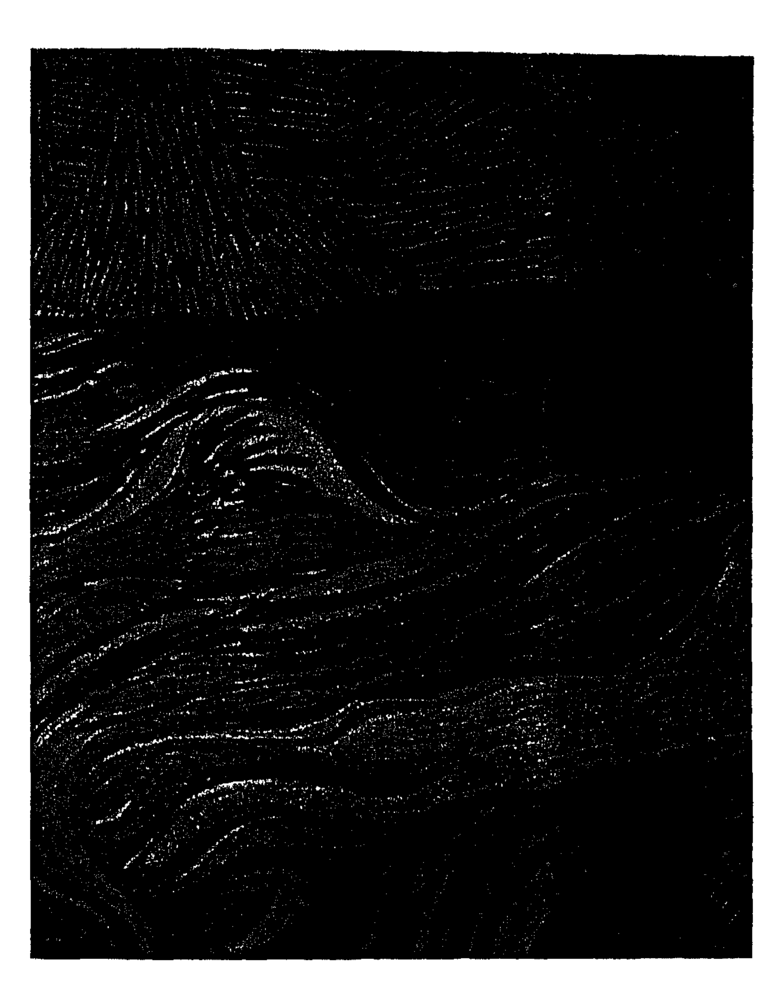
( ب )　　　　( أ )

( شكل ٨٦ )

الشكل ( ٨٦ أ ، ب )

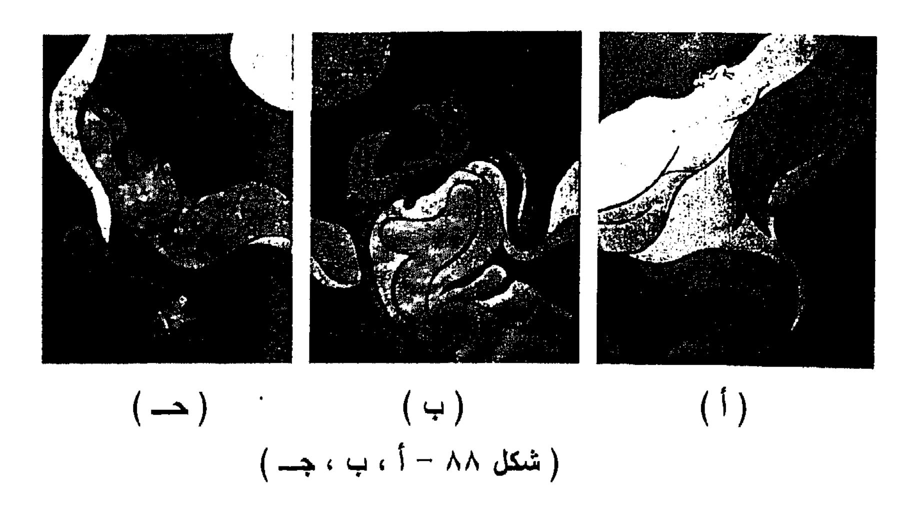
طباعة بارزة خشب ملون – مقاس (٦٤ × ٧٦ سم ) – على ورق أسود ويحمل نفس سمات ( شكل٨٢ ) من حيث منطق البناء وحركة مفردات التجارب العملية في اتجاه الأربعة أضلاع بقوى جذب متعادلة فى القيمة اللونية حيث تستقر العناصر وتتجه حركتها الى الداخل نتيجة إضافة قيمة خطية جديدة فى نقطة التقائهما في منتصف العمل – حيث لونت بتميز باللون الأحمر والبرتقالى فى التجربة ( ب ) الذى نتج فى مرحلة تالية فى الطباعه عن التجربة ( أ ) ويمكن ملاحظة أسلوب الأداء أثناء الحفر من خلال الجزء التفصيلى من التجربة ( أ ) ( انظر شكل٨٧ ) والذى يبين التأثيرات اللونية والملمسية الناتجة عن تجميع وطول وحركة الخطوط الناتجة عن الحفر والتى تثرى بدورها وتضيف قيم فنية الى العمل الفنى ، والاستفادة من خامة السطح الطباعى ( الخشب ) وتوظيف خصائصها التعبيرية –

كذلك يلاحظ الفرق الواضح - الناتج على الشكل والتعبير فى كل مـــن التجربتيـــن ( شكل ٨٦ أ ، ب ) نتيجة استبدال الألوان وما نتج من حذف وإضافة لعناصــــر كل منهما أثناء الطباعة - ونتيجة لهذا التغيير - والتى أدت بدورها الى تفرد كل تجربـــة عملية بقيم قائمة بذاتها جعلت كل منها عملاً أصلياً منفرداً بذاته وله خصوصيته .



( شكل ٨٧ )

جزء تفصيلى من ( شكل ٨٦ - أ )



( أ )                    ( ب )                    ( حـ )

( شكل ٨٨ – أ ، ب ، جـ )

( شكل ٨٨ أ ، ب ، جـ )

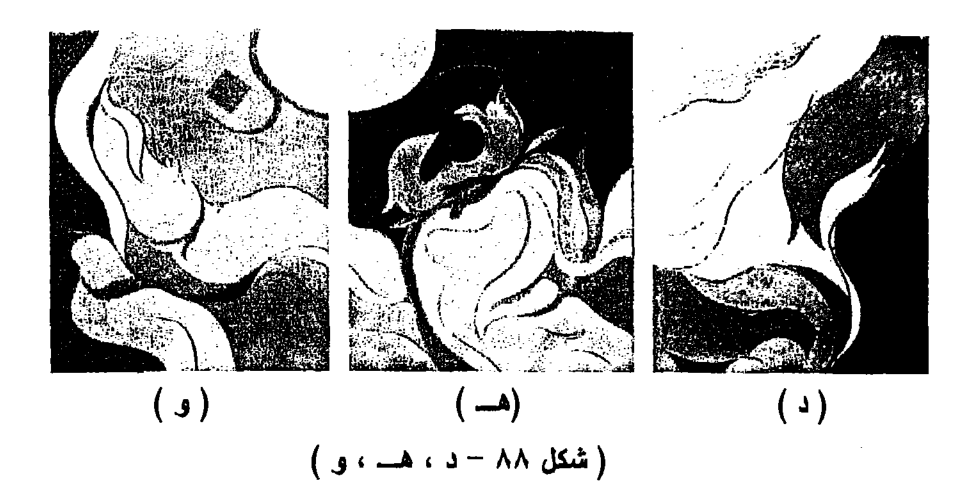
طباعة بارزة خشب ملون ـ مقاس ( ٧٦ × ٢٠٢ سم ) مكون من ثلاث أجزاء متساوية ( أ ، ب ، جـ ) ـ مطبوع على ( الفيزلين ) *

بعد أن تحررت الخطوط وأصبحت أكثر جرأة وقوة من خلال التجارب العملية السابقة .

بدأ الباحث بناء هذا العمل من خلال الجزء ( ب ) منفصلاً وتعامل مع السطح الطباعى أثناء التصميم والحفر على أنه عمل مستقل ... ثم فرضت قوة واندفاع الخطوط المحفورة الى الخارج – فكرة متابعتها وخاصة على الجانبين فتكون الجزأين ( أ ) ، ( جـ ) واضعاً فى الاعتبار إضافة قيم خطية " غير المنحنيات " ويفتقد اليها العمل وهى الخطوط الهندسية ، والتى تحققت عندما تم الفصل بين الاجزاء الثلاثة بفراغ " حوالى ٥ سم " يمثل لون الورق ويمكن رغم حدته الهندسية أن تنتقل العين فى متابعة حركة وإيقاع الخطوط من جزء الى آخر ، وتأكد هذا الترابط من خلال استمرار ترابط القيم اللونية وانتقالها الى الجزأين ( أ ) ، ( جـ )

---

* الفيزلين هو الاسم التجارى لنسيج من الألياف الصناعية – ويمتاز بأنه يصنع على شكل ROLL – ( توب ) بطول ١٠٠ م وارتفاع ٩٠ سم – ويصنع بلونين الأبيض والأسود – كذلك له سطح وبرى والوجه الآخر له ملمس يشبه الى حد كبير " الأكوتنت " والذى يستخدم كمادة لاصقة عند مرور المكواة عليه – فى تصنيع الملابس .


( و )  ( هـ )  ( د )

( شكل ٨٨ – د ، هـ ، و )

كذلك بساطة الأداء وتنوع المساحات فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة ( أ ، ب ، ج ) حيث كان فى ذهن الباحث التعامل مع كل جزء من العمل فى المرحلة التالية على أنه تجربة تمثل عمل فنى مستقل يستوجب الإضافة ووضع تصور ومنطق مسبق خاص فى بناءه ٠

كذلك كل جزأين متجاورين مثل ( أ ، ب ) و ( ب ، ج ) وفى كل مرحله من مراحل الإضافة سواء عند الحفر أو التلوين طبع الباحث عدد من " البروفات " مع تغيير الألوان فى كل منها ٠٠٠ لكى يتمكن من توظيفها كتجارب تمثل اعمال فنية مستقلة فى المراحل التالية ٠

ويمثل ( شكل ٨٨ – د ، هـ ، و ) نموذج لتجارب الباحث العملية فى استبدال الألوان ( للشكل ٨٨ – أ ، ب حـ ) من مجموعات الألوان الساخنة السائدة الشديدة التباين التى توحى بـ ( ديناميكية ) العناصرإلى الألوان المتوافقة الهادئة المتعادلة التى توحى بـ ( استاتيكية ) وترابط مفردات العمل والتى اثرت بالتالى فى اختلاف القيم التعبيرية فى كلا التجربتين ٠

عينات من مادة الفيزلين بعد صبغتها



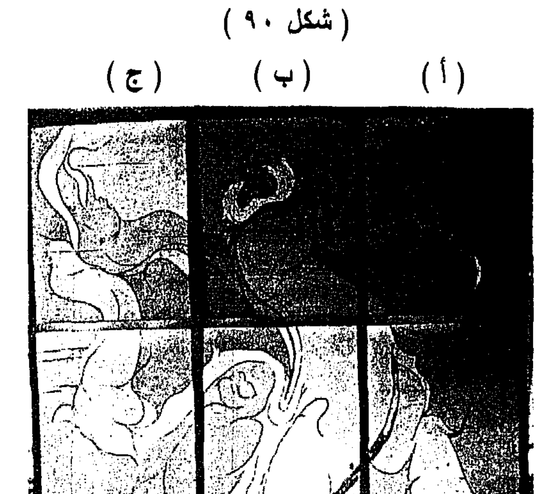
جزء تفصيلى ملون لتجربة
مطبوعة على الوجه المحبب لمادة
"الفيزليـــــن"

( شكل ٨٩ )

وأثناء أداء التجارب العملية أكتشف الباحث مصادفة مادة " الفيزلين " حيث أخضعـها لعدد من التجارب الكيميائية والصناعية للاستفادة من خصائصها فـــى العمـــل الفنـــى المطبوع ، حيث أجرى تجارب عديدة على تحضيرها لونياً بالصباغة وحصـــل علـــى نتائج مرضية ( شكل ٨٩ ) ٠

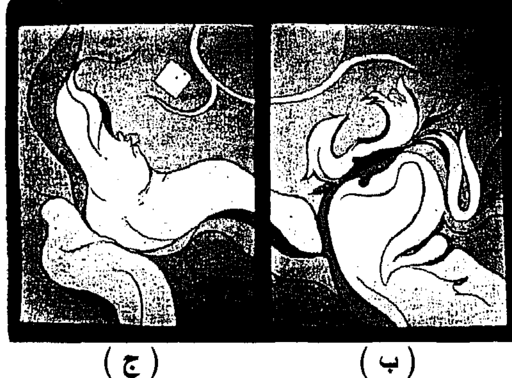
( شكل ٩٠ )

( أ ) ( ب ) ( ج )



( د ) ( هـ ) ( و )

ثم أضيفت ثلاث أجزاء أخرى ( د ، هـ ، و ) الى العمل ليصبح عدد أجزاء العمل ستة قطع متساوية ( شكل ٩٠ ) ( الجزء ٦٤ × ٧٦ سم ) وطبعت عدد من " البروفات " التجريبية لها ،ثم تعامل الباحث بالحفر والاضافة ، ثم الطباعه كما يظهر فى الشكل ( ب ، ج ) والشكل ( ج ، و ) ثم الحصول على نسخ طباعيه فى كل مرحلة لكى تستعمل عند التعامل مع كل أربع أجزاء مثل ( أ ب د هـ ) ، ( ب ج هـ و ) على أنها تجربة تمثل عمل فنى مستقل بعد الإضافات اللازمة لتأكيد هذا الكيان الجديد المستقل ، وفى أثناء تحقيق هذه المتوالية والتى كانت تخضع لقواعد وأسس التصميم وما يطرأ من مشكلات أثناء التنفيذ .

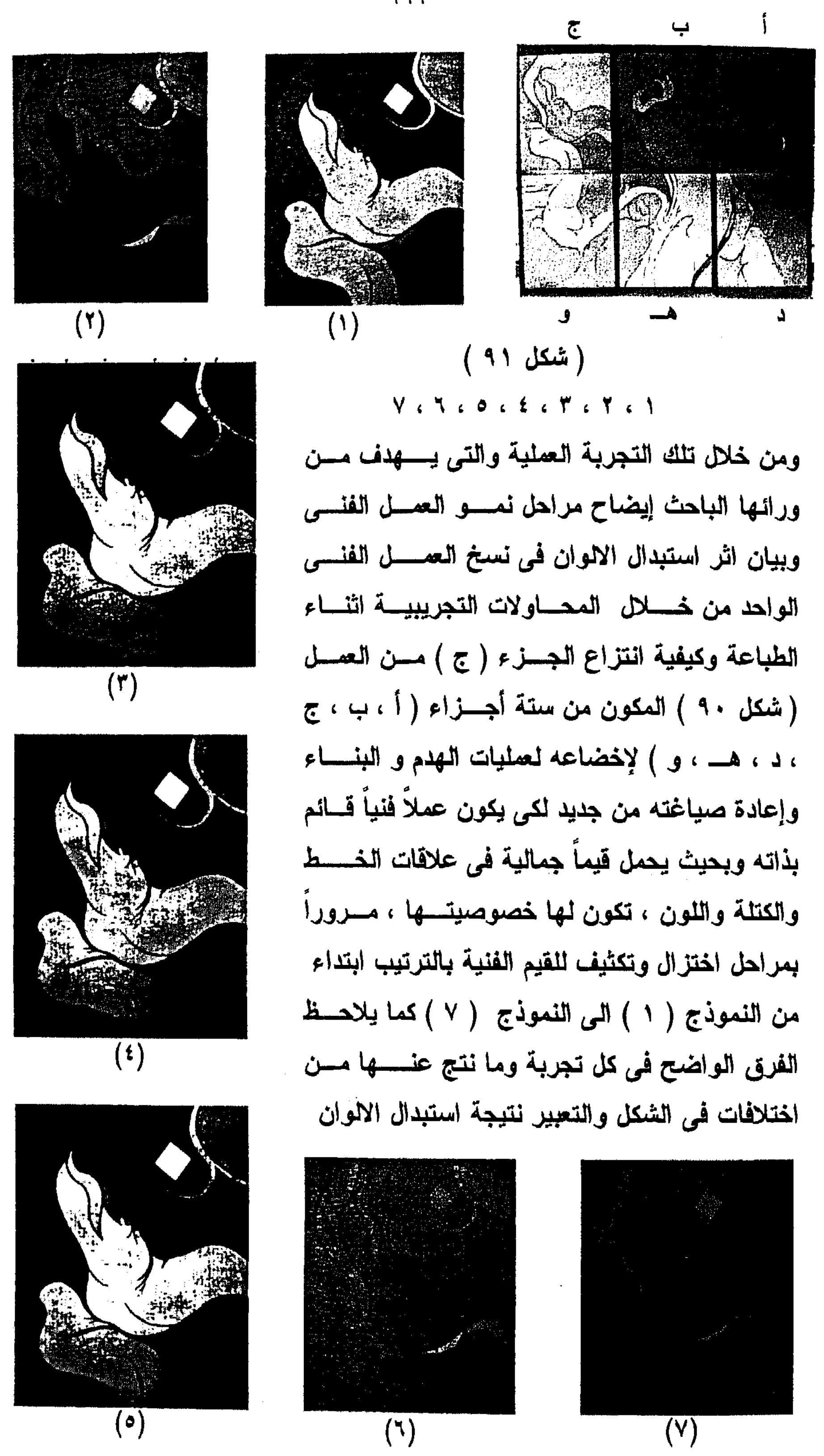


( ب ) ( ج )

( ج )



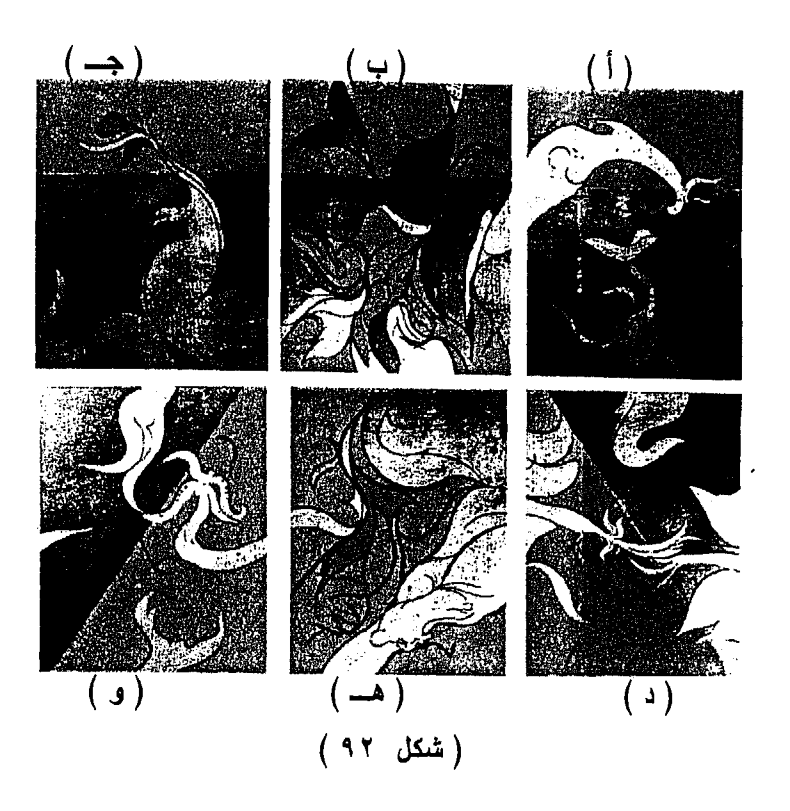
( و )




( شكل ٩١ )

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧

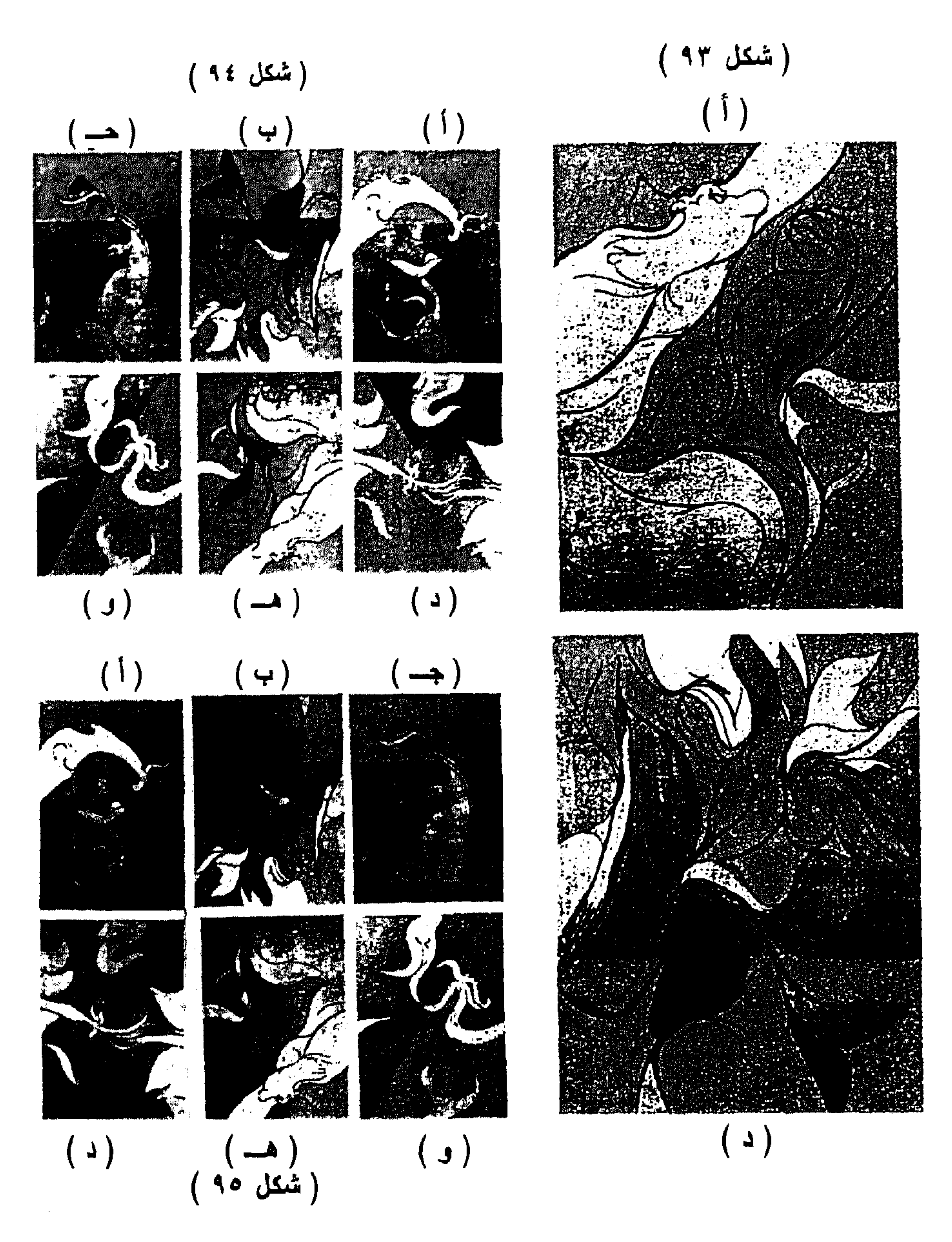
ومن خلال تلك التجربة العملية والتى يهدف من ورائها الباحث إيضاح مراحل نمو العمل الفنى وبيان اثر استبدال الالوان فى نسخ العمل الفنى الواحد من خلال المحاولات التجريبية اثناء الطباعة وكيفية انتزاع الجزء ( ج ) من العمل ( شكل ٩٠ ) المكون من ستة أجزاء ( أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ) لإخضاعه لعمليات الهدم و البناء وإعادة صياغته من جديد لكى يكون عملاً فنياً قائم بذاته وبحيث يحمل قيماً جمالية فى علاقات الخط والكتلة واللون ، تكون لها خصوصيتها ، مروراً بمراحل اختزال وتكثيف للقيم الفنية بالترتيب ابتداء من النموذج ( ١ ) الى النموذج ( ٧ ) كما يلاحظ الفرق الواضح فى كل تجربة وما نتج عنها من اختلافات فى الشكل والتعبير نتيجة استبدال الالوان




( شكل ٩٢ )

وفى التجربة العملية الآتية يعرض الباحث المراحل العملية فى بنـــاء ( الشـــكل ٩٢ ) حيث كانت البداية بالاستعانة بالجزأين ( أ ، د ) من ( الشكل ٩٠ ) والسطح الطباعى الخشبى الخاص بكل منهما فتكون (الشكل ٩٣ - أ ، د ) وكان أنسب وضـــع لـــهما للبدء فى الإضافة أن يوضع فى وضع معكوس كما فى ( شكل ٩٥ ) الجزأيـــن ( ب ، هـ ) ثم أضيفت الأجزاء ( أ ، د ) على اليمين و ( جـ ، و ) الى اليســـار - حيـــث تحركت الخطوط متجهةً يميناً ويساراً مكونـــة علاقـــات وقيـــم متآلفـــة فـــى إيقـــاع ديناميكى ثابت ٠

وتأكد الثبات والاتزان فى الشكل من خلال استقرار المثلث من أسفل والشـــريط الأزرق من أعلى كذلك تحديد الثلاث نقاط المحورية على هيئة مثلث قاعدته الى أعلى ورأســـه الى أسفل أى عكس اتجاه المثلث الأزرق وذلك بتمييزها باللون الأحمر الساخن ٠




( شكل ٩٣ )

( شكل ٩٤ )

( شكل ٩٥ )

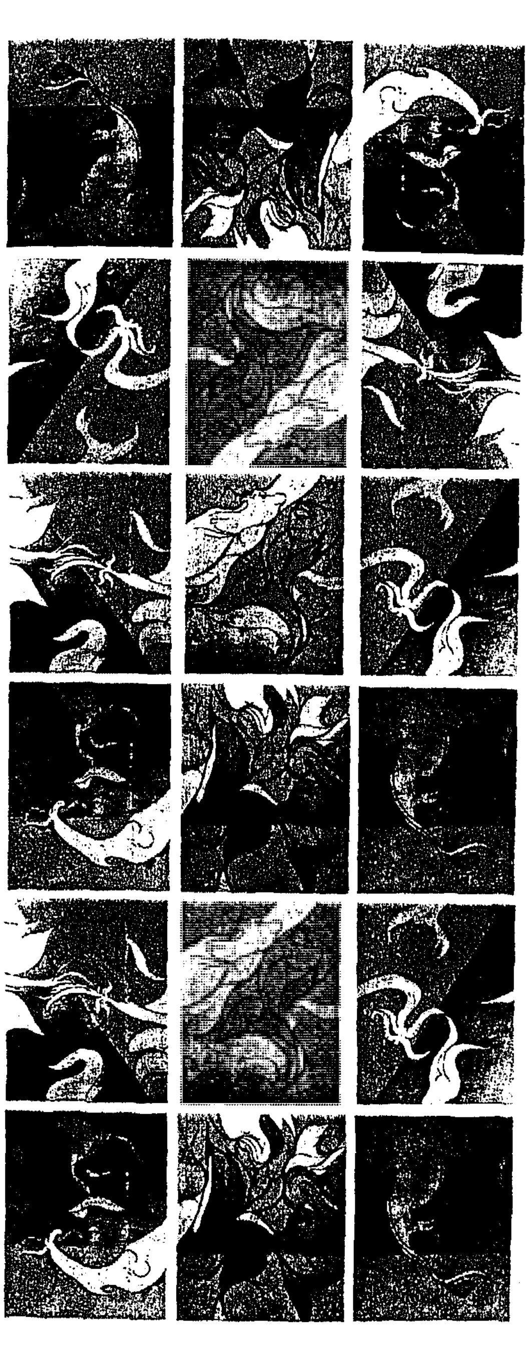
كما وضع الباحث فى الاعتبار اثناء التجارب امكانية عمل تبادل بين موضعى كل من الجذأين ( أ ، د ) مع الجزاين ( حـ ، و ) بحيث تستمر الإيقاعات الخطية والقيم اللونية فى ترابط لتؤكد رؤية جديدة مختلفة فى الشكل وبالتالى القيم التعبيرية كما فى ( شكل ٩٥ ).

وفى ( الشكلين ٩٦، ٩٧ ) الناتجين من تكرار التجارب العملية السابقة ، محاولات تجريبية للحصول على رؤى وقيم تشكيلية مختلفة عن السابقة من خلال منطق وقانون تكرار النسخ الطباعية وتنظيمها بحيث يتم توحدها فى الإيقاع اللونى والخطى وبالتالى يمكن إعادة تنسيقها والحصول على العديد من الأعمال الفنية التى تختلف بالتالى فى القيم التعبيرية .

( شكل ٩٦ )



( شكل ٩٧ )





( شكل ٩٨ )

يمثل الجزء ( و ) من العمل السداسى ( شكل ٩٠ )

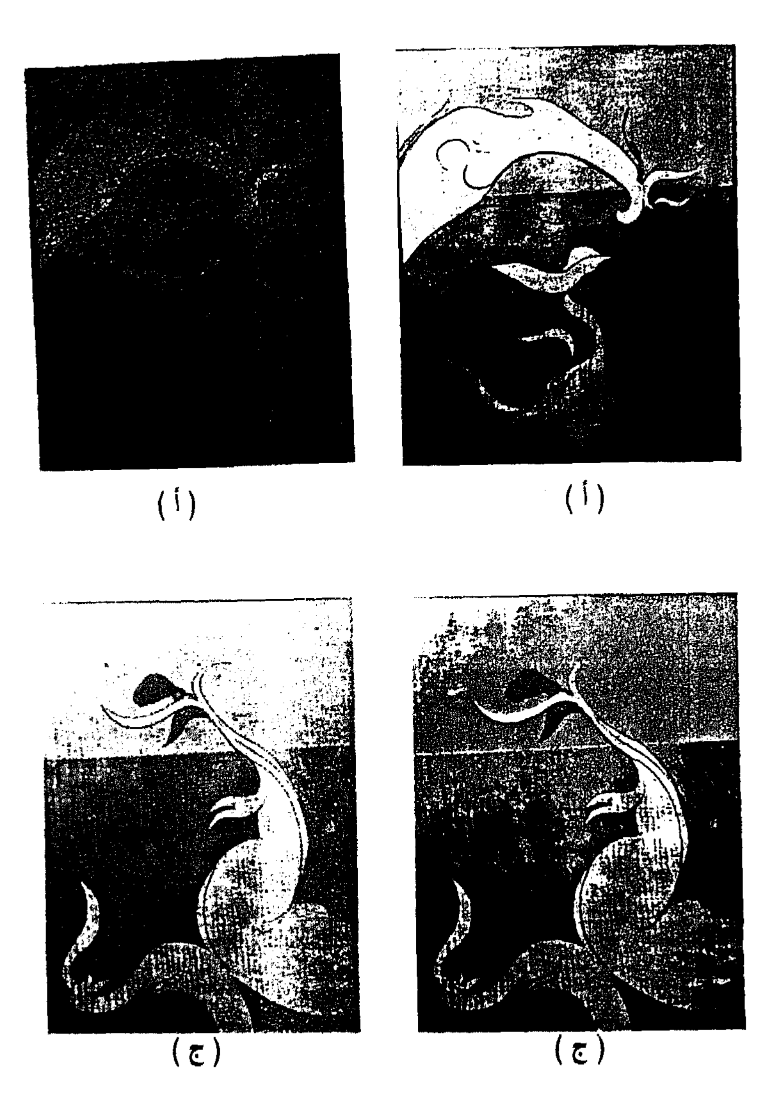
ومن خلال التجربة العملية التالية للتعامل مع الجزء ( و ) من العمل السداسى ( شكل ٩٨ – أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ) وإخراجه من منظومة الكل الى حالة التفرد اى أن يكون عملاً مستقلاً قائماً بذاته ، يعرض الباحث العديد من التجارب التى تعرض فيها السطح الطباعى الى عمليات الحذف والإضافة لتحقيق قيم جمالية متعددة كان لها تأثيرها المباشر فى القيم الجمالية للشكل ومضمون التعبير ٠

ويلاحظ نتيجة الحذف والإضافة ومراحلها التى تستوجبها ظروف كل تجربة من الشكل (٩٩) فى الحصول على العديد من الأعمال الفنية التى جاءت متنوعة فى أسلوب الأداء ومنطق التوزيع اللونى ، ثم نلمس أثر الاستبدال فى اللون وبالتالى عناصر كل تجربة على تنوع القيم التشكيلية وبالتالى ما ينتج عنها من تنوع فى الشكل والتعبير .

( شكل ٩٩ )



( شكل ١٠٠ )



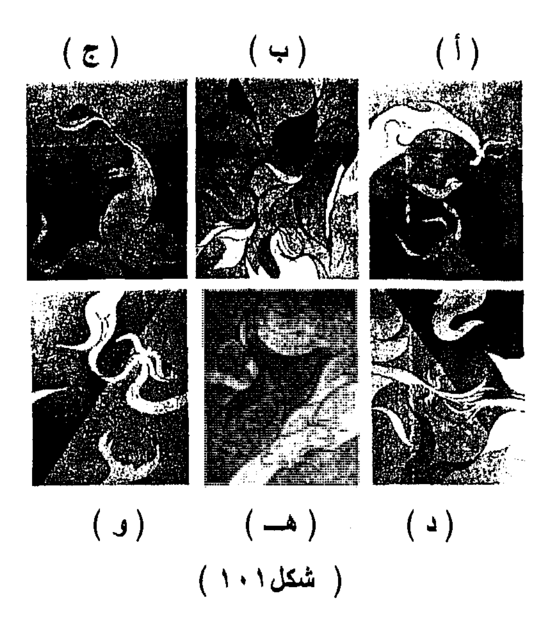
( أ )　　( أ )

( ج )　　( ج )

كذلك يلاحظ من خلال التجربة العملية التالية ، تأكيد لما سبق – حيث النتيجة النهائية للجزء ( أ ) من العمل السداسى ( شكل ٩٤ ) وكذا الجزء ( ج ) من نفس العمل بعد عمليات الحذف والإضافة التى تمت فى الشكل واستبدال الألوان لكى يصبح كل منها عمل فنى مستقل قائم بذاته ، يحمل قيم فنية لونية جمالية تثير عين المتلقى ووجدانه وتترك لديه انطباعاً وشعوراً ما يختلف فى كل تجربة ٠



( شكل ب )




( شكل١٠١ )

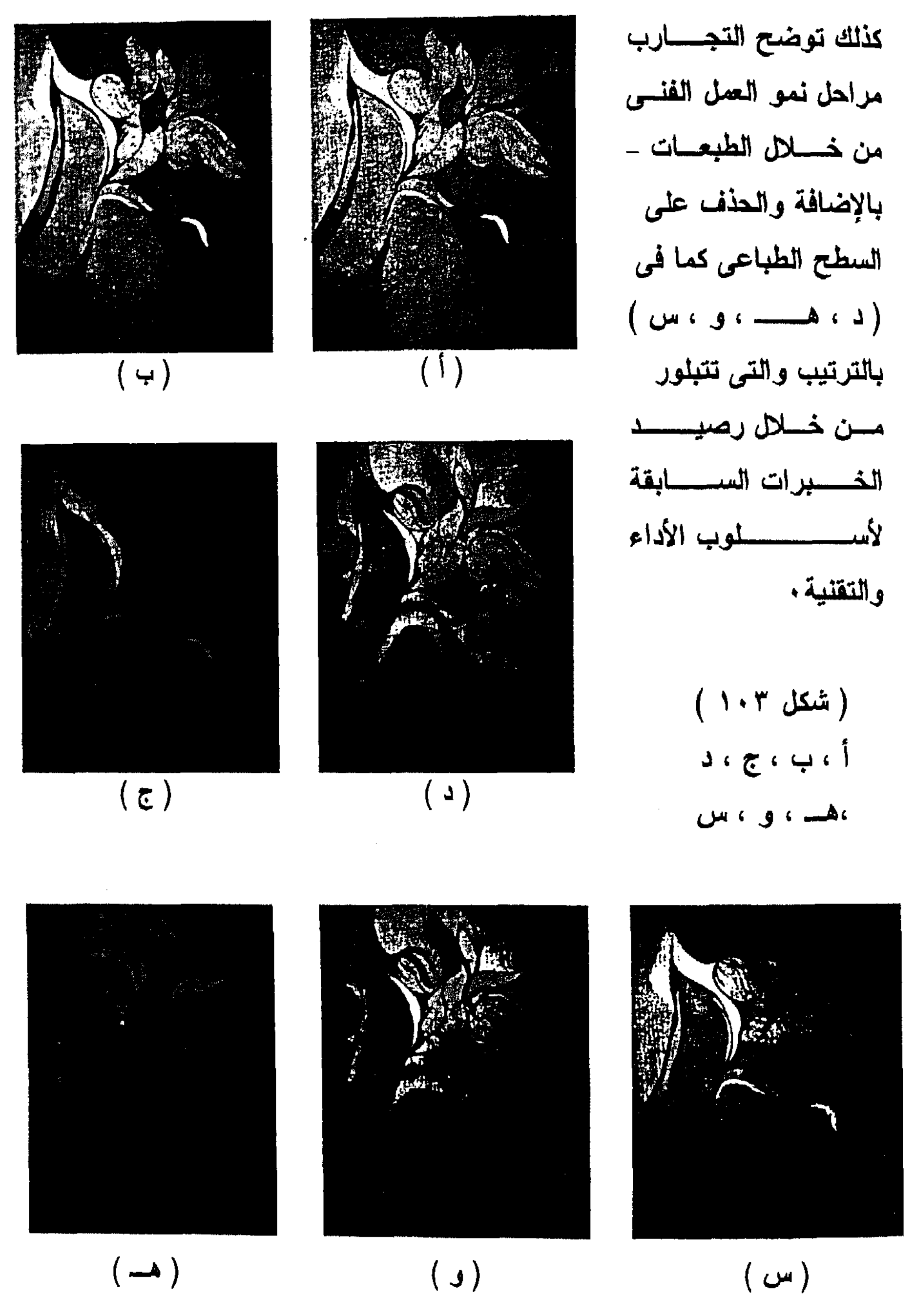
وتوضح هذه التجربة أيضا كيفية توظيف الجزء ( ب ) من العمل السداسى ( شكل ١٠١ ) ( أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ) بوضعه مقلوبا ( قمته الى أسفل وقاعدته الى أعلى ) كما فى الشكل ( ب ) المنفرد وإعادة صياغته من هذه الرؤيا بعمل الإضافات التى تمت بالحفر على السطح الطباعى الخشبى والتوزيع اللونى المتوافق مع الخصوصية التى آلت اليه من جراء هذا التغيير وتمثل ذلك فى النتيجة النهائية ( شكل ١٠٢ ) .



( شكل ١٠٢ )

وفى النماذج العملية التالية ( للشكل ١٠٢ ) التى توضح تجارب البـاحث للاقـتراب من أهداف البحث ، حيث تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحـد (أ ، ب ، ج) قد أدى الى تميز كل طبعه بقيم لونية جمالية قائمة بذاتـها والتـى أثـــرت بدورها على الشـكل والتعبير ٠

كذلك توضح التجـارب مراحل نمو العمل الفنـى من خـلال الطبعـات – بالإضافة والحذف على السطح الطباعى كما فى ( د ، هـ ، و ، س ) بالترتيب والتى تتبلور مـن خـلال رصيـد الخـبرات السـابقة لأسـلوب الأداء والتقنية ٠

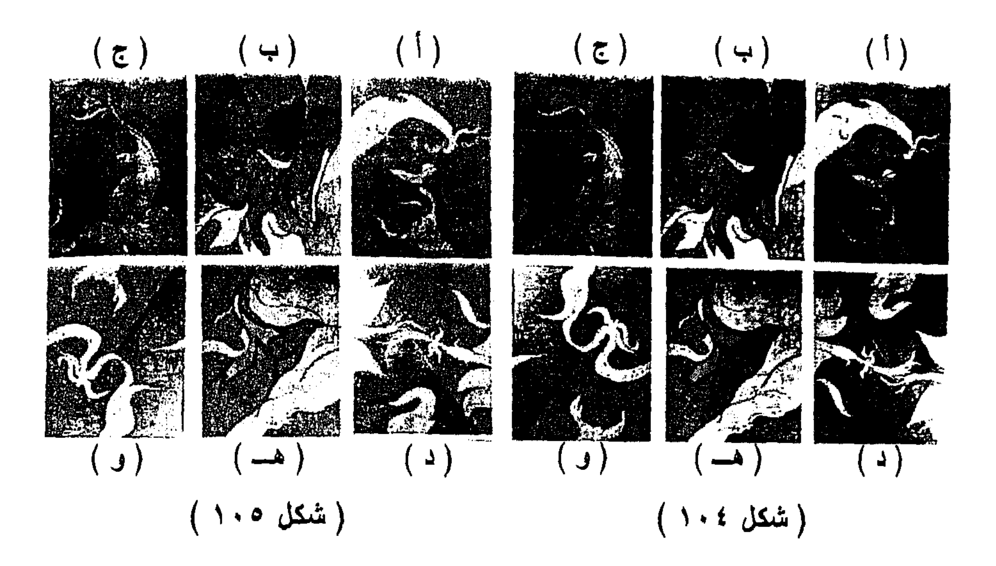


( أ ) ( ب )

( د ) ( ج )

( س ) ( و ) ( هـ )

( شكل ١٠٣ )
أ ، ب ، ج ، د
،هـ ، و ، س




( شكل ١٠٤ ) ( شكل ١٠٥ )

وفى نهاية التجارب العملية يعرض الباحث تجربته فى تغيير موضع جزأين من العمل السداسى بعد طباعتهما مع باقى الأجزاء – والتى كانت خاضعة لهذا المنطق منذ بداية التصميم بحيث تتلاقى خطوط العناصر مؤدية الى أشكال ومساحات لونية جديدة تؤثر بدورها بالتالى على الشكل العام ( شكل ١٠٤ ) و ( ١٠٥ ) –

فعند تحريك الجزء ( د ) من التجربة ( شكل ١٠٤ ) وإعادة وضعه مقلوباً كما فى الجزء ( د ) من التجربة ( شكل ١٠٥ ) ، كذلك بوضع الجزء ( و ) من ( الشكل ١٠٤ ) فى وضع مقلوب كما فى الجزء ( و ) من ( الشكل ١٠٥ ) – تكون المحصلة النهائية عمل فنى جديد سداسى الأجزاء ( شكل ١٠٥ ) يختلف من حيث الشكل وخاصة فى القيم اللونية وبالتالى التعبيرية التى أستبدل موضعها عند قاعدة المثلث ،

# ملخص البحث والنتائج والتوصيات

# ملخص البحث

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منـــذ القـدم رسوماً ورموزاً أستخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصـــها بأنـــها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصـــال مـــع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعـة البـارزه RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعية وتعتمد على إزالة ما لم يطبـع مـن السطح أى أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشـرت الطباعة مـــن السـطح البارز بواســـطة وســـائط مختلفة فى البلدان التـــى تتمتـــع بحضـارات مثـل " الصين " و"اليابان "و"بلاد العراق " إلا أنه قد ازدهر فى بدايات القرن الخامس عشر فى أوربا ، إلى أن وصل الى مرتبة راقية على يد الفنان الألمانى " الـبرخت دوريـر" ALBRECHT DURER (١٤٧١ـ١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفـترة هـدوء خـلال القرنين الســابع عشر والثامن عشر بســـبب ازدهار طرق الحفر والطباعـــة الأخرى ، إلا أن " اليابان " قد أبدع فنانـــوها أعمـــالاً راقيـة مثـل لوحـــات "شوبوناى إيشى" CHOBUNAI EISHI .

وفى القرن التاسع عشر ازدهر فى أوربا من جديد فن الحفر والطباعة البارزه ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريـــه" GUSTAVE DORE (١٨٣٢ـ١٨٨٣)٠

وقد وجد فنانو التعبيرية والمدرســـة الرمزية فى ذلك الوقت ضالتهم المنشـــودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحســـاس جميل بالعفوية ، وكان علـــى رأســـهم الفنان الألمانى "إرنسـت كيرشـنر" ERNIST KURCHNER (١٨٨٠ ـ١٩٣٨) ليستمر التغيير فى الفكر الفنى على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك فى القرن العشـرين٠ وقد جاء فى الفصل الأول من الباب الأول والذى يتتبع فيه الباحث مراحل تطور فنـون الطباعة البارزه من القالب الخشبى ـ من خلال عرضٍ لنبذة من الأعمـــال المبكـرة للطباعـــة البـــارزة الملونـــة فـــى كـــل مـــن "اليابـــان" ثـــم "الغـــرب"٠ أما الفصل الثانى فقد جاء بعنوان " تقنيات الطباعة البارزة الملونة " حيـــث يعـرض الباحث تعريف كلمة " تقنية " فى الفنون التشكيلية ـ وخصوصاً فـــى فـن الحفـر ، كذلك الخامات والخطوات المتبعة عند الطباعة من القالب الخشبى٠

ثم يأتى الباب الثانى من البحث بعنوان "دراسة القيم اللونيـة عنـد الفنـانين اللذيـن مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة ـ وأثر ذلك على فن الجرافيك" فـى فصليـن ، الأول يبحـث فـى دراسـة المفـاهيم والقيـم التشـكيلية للـون ، حيـث يبـدأ بتعريف "لغة الألوان" ثم الصلة الوثيقة بين " الشكل " و" المضمون " فى العمل الفنـى المطبوع من القالب الخشبى ، مؤكداً على أن " الشكل " هو الهيكل العام المقام عليـه بناء العمل الفنى و" المضمون " هو المعنى المحتوى داخل " الشكل " ويدركه المتلقـى حينما يرى العمل الفنى ويستوعبه ويتفاعل معـه إيجابيـاً ويتذوقـه بحالـة تجمـع بين"الشعور" و"اللاشعور" فى آن واحد ، ثم يلـى ذلـك " التعريـف العلمـى للـون والخواص المحددة له " ، ثم "إدراك وحس الألوان" و " ميكانيكية إحسـاس العيـن بالألوان " وكذا " تباين الألوان " و " الانسجام اللونى " ثم " التوافق اللونى " وطرقـه و"التأثير السيكولوجى والفسيولوجى للون " وفى الفصل الثاني مـن البـاب الثـاني خصص لبحث " أثر الأداء الشـخصى فى اسـتخدام اللون للحصـول علـى نسـخ طباعيـة متعددة ومتـفردة " من خلال عرض نماذج من الأعمـال المبكرة للطباعة البارزة الملونة ، وجـاء البـاب الثـالث مـن البحـث بعنـوان : " دراسة الأعمال الفنيـة للطباعـة البـارزة الملونـة فـى القـرن العشـرين " ، وخصص لهذا الباب ثلاثة فصول ، الأول يتناول " جوانب تحليل الأعمـال الفنيـة " الشكل ـ الوحدة ـ ثم المراحل العملية لبناء الشكل ، وما تحتويه مـن مراحـل : -

(١) التصميم (٢) أسلوب الأداء المستخدم (٣) الموضـوع

ثم يذكر الباحث علـى سـبيل المثـال بعـض المبـادئ أو القوانيـن التكوينيـة ، وينتهى بعرض ، ودراسة تحليلية لنماذج من الطباعة البارزة فى القرن العشـرين ، أما الفصل الثاني والذي جاء بعنوان " استخلاص مقومات اللون فـى إثـراء العمـل الفنى" ، يتعرض الباحث من خلال نماذج من الأعمال الفنية الطباعية إلى دراسة تـأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتـها، ثم يبين أثر ذلك على الشكل والتعبير .

أمـا الفصـل الثـالث وهـو الأخـير مـن البـاب الثـالث ، فخصص لعرض دراسة تحليـلية للتجارب العملية للباحث .

حيث ينتهى بأن هناك فرق واضح ينتج على الشكل وكذا التعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد ، ثم عرض النتائج والتوصيات .

## نتائج البحث :

كانت الأهداف الأساسية للدراسة هو تتبع بدايات ظهور اللون فى الطباعة البارزة من القالب الخشبى – ومراحل تطورها ، ثم دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد على تفرد كل طبعة بقيم فنية قائمة بذاتها – وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير ، التأكيد على أن خامة السطح الطباعى هى التى تملى خصائصها التعبيرية . كما تتطرق الدراسة إلى مراحل نمو العمل الفنى من خلال الطبعات التجريبية ( البروفات ) بالإضافة أو الحذف على السطح الطباعى ، كذلك الإفادة من الأسلوب – الأداء – التقنية الخاصة بكل فنان أثناء التعامل مع العمل الفنى المطبوع من السطح البارز . وأخيراً التعرض لبعض المشكلات التى تواجه فنانى الجرافيك أثناء تنفيذ أعمال فنية طباعية ، مكونة من عدة أسطح طباعية متجاورة ، وطرق التغلب عليها وحيث أن أهمية البحث ترجع إلى محاولة الإجابة على السؤال التالى: هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد ؟.

وللإجابة ، وضع الباحث الفروض التالية فى محاولة للإجابة عليها :

أ – ما هى القيم التى أضيفت من خلال استخدام اللون فى الحفر والطباعة البارزة بشكل عام ، ثم تحديداً باستعمال القوالب الخشبية ؟

ب – هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان أو طريقة الأداء ؟

جـ – ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألوان بالنسبة لفنان الجرافيك ؟

ومن خلال المنهجية التى اتبعت للتحقق من صحة الفروض وتحقيـــق أهداف البحث ـ وبعد الدراسة النظرية ـ التاريخية ـ التحليلية والتجارب العملية ،

تم التوصل إلى النتائج التالية :

١ ـ تتعدد النتائج وتتفرد بقيم تشـكيلية قائمة بذاتها عند اســـتبدال الألـوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد ٠

٢ ـ تختلف وتتعدد هيئة الشكل المطبوع ، وكذا القيم التعبيرية الناتجة نتيجة اســـتبدال الألوان فى نســـخ العمل الفنى الواحد ، ونتيجة لاحتمالات تعـــدد المتغيرات الداخلة فى عملية الطباعة أيضاً ٠

٣ ـ كشفت الدراسة عن أن القيم اللونية للأعمال الفنية الطباعية التى اسـتعان بها الباحث ، والتى تولى تنفيذها الفنانين بأنفسهم ـ تحمل أعلى قيم لونيـــة جمالية ، حيث يختلف الشكل والتعبير دائما إلى الأقل حينما يتم استبدال الألوان بمعرفة الباحث مما يؤكد حتمية وجودها بالقيم اللونية التى أنتجها بها الفنان ٠

٤ ـ أثمرت الدراسة عن إمكانيـــة توظيـف خامات جديدة تقبل الطبــــاعة عليـها وتحمل قيـــم جماليـــة ومواصـــــفات تختلـف عـن الـورق ، وتتمـــثل فى نســيج الألياف الصناعيـة ( الفيزيلين ) ٠

٥ ـ كشفت الدراسة عن الإمكانيات اللانهائية ، والغيـــــر محدودة ، نتيـجة تبديل أو تغييــر مواقع أجزاء الأســطح الطباعيــة المكونة لعمـــل متعدد الأســطح المتجاورة ، وبالتالى نتيجة الاستبدال اللونى أيضاً ـ وخاصـــة إذا ما وضع الفنان هذه الحلول أثناء بداية شروعه فى التصميم والطباعة ٠

٦ ـ توصلت الدراسة إلى إمكانية التعامل مع أحد أجزاء السـطح الطباعى للعمـل المكون من عدة أسطح متجاورة ـ وإخضاعه لعمليات الهدم والبنـاء من خلال قواعد وأسـس التصميم وطباعته كعمـل منفـرد قـائم بذاتـه لـه خصوصيته ٠

٧ ـ يقدم البحث عـدة محاولات للتجاوز عن الشـكل التقليـدى لمسـطح العمل الفنى الطباعى ٠

**المقترحات والتوصيات**

**اقتراح :**

الاهتمام بتنظيم الورش الفنية وإقامة الندوات والمعارض للتعريـف بفنـون الجرافيك بشكل عام وخاصة فى محافظات الأقاليم ٠

**توصية :**

تدعيـم المجال البحثـى والتدريبـى بالأجـهزة التكنـولوجيـة الحديثـة لملاحقـة التطـور الهـائل فى مجـال الجرافيـك والطبـاعة الفنيـة بشـكل عام٠



# مصادر البحث

# اولا : المراجـع العربية :

( ١ ) أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك ( القاهرة) ١٩٩٣ م.

( ٢ ) ادريس محمود فرج اللة " الملمس واللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير- غير منشوره - كلية الفنون الجميلة الأسكندرية - ١٩٧٢

( ٣ ) أ . رتشاردز " مبادىء النقد الأدبى " ترجمـة / مصطفـى بـدوى ، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعه والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٣م .

( ٤ ) توماس مونرو " التطور فى الفنون " ترجمة / محمد على أبو درة وآخرون مراجعة / أحمد نجيب هاشم .

( ٥ ) روجيه جارودى " واقعية بلا ضفاف " ترجمـة حليـم طوسـون ، القاهرة - دار الكاتب العربى لطباعه والنشر ١٩٦٨ .

( ٦ ) سعيد حداية " أثر اللون فى العمل الفنى المطبوع " رسـالة ماجسـتير كليـة الفنـون الجميلـة الإسـكندرية - عـام ١٩٦٩ م.

( ٧ ) صلاح محمد ابراهيم المليجى " الصورة الشخصية فـى فنـون الحفـر والطباعة " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة القاهرة ١٩٨٨ م .

( ٨ ) عواطف عبد الرحمن " الدراسات المستقبلية ، الإشكاليات والآفاق" عالم الفكر ـ المجلد الثامن عشر العدد الرابع - يناير ١٩٨٨ م .

( ٩ ) محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألـوان " مذكرات.

( ١٠ ) محمود البسيونى " الفن فى القرن العشـرين " القاهرة دار المعـارف القاهرة ١٩٨٣ م .

(١١ ) محمود صادق " الفن الغرافى جدلية التطور بين الوظيفـة والتقنيـة " ابحاث الندوة الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك .

(١٢) محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية .
(١٣) مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة " .
(١٤) مصطفى يحيى " القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية " دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ .
( ١٥) هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية ــ القاهرة ١٩٦٢ م .
( ١٦) هربرت ريد " معنى الفن " ترجمة/ سامى خشبه مراجعة / مصطفى حبيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ١٩٩٨ م .
( ١٧ ) يحيى حموده " نظرية اللون " دار المعارف ــ القاهرة ١٩٨١ م .

## ثانيا : المراجـــع الأجنبية

1 - ARNHEIM , R . ART AND VISUAL PERCEPTION, BERKELEY UNIV. OF CALIFORNIA PRESS.
2 - ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT .
3 - BERRALON. J.M. HOW TO COMPOSE A PICTURE, FOUNTAIN PRESS ENGLAND 1973.
4 - COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION.
5 - DOUGLAS PERCY - A HISTORY OF WOOD - ENGRAVING - New York: EP DUTTON & CO - 1928.
6 - GABOR )PETERDI - GREAT PRINT OF THE WORLD .
7 - H . W. JANSON - A HISTORY OF ART - THAMES . AND HUDSON - NEW EDITION 1981 .

8 - JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF PASYCHOLOGY , BALTIMORE , PENGUIN BOOKS 1959 .

9 - LANGER SUSANA K . REFLECTION ON ART . THE JOHANS HOPKINS PRESS BALTIMORE .

10 - MALCOLM C. SALAMAN - THE NEW WOOD CUT - 1930 .

11 - MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLA OXFORD PHAIDON , 1978 .

12 - PATRICK WOLD BERG , THE IMITATARES OF SURREALIS .

13 - PETER AND MURRAY ; A DICTIONARY OF ART AND ARTISTS - PALTIMORE - MARYLAND - PENGUIN BOOKS 1963 .

14 - READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN PRINTING .

15 - RUSKIN , J.THE ELEMENTS OF DRAWING , NEWYORK , DOVER , 1971 .

16 - 1SCHWARZ H.COLOUR FOR THE ARTIST , LONDON STUDIO VISTA 1980 .

Then the researcher displays as an example some of the principles or the structural laws.

The researcher concludes his first part by a display and an analytical study for some types of relief printing in the twentieth century.

The second part came under the title of "How get out the basics of colours in enriching the work of art. The researcher tries to study the effect of colours in the one works copies of art so as to make every copy have a unique structural value. Then he shows that effect on the shape and expression.

In the third part of the third chapter, which is the last one, he specialized an analytical study for the practical experiments of the researcher and displayed the result and the recommendation.

The results to were that there is a difference that results from the shape and the way of expressing as a result of colour exchange or the way of practising .

The Second chapter of the research comes under the title of " A Study for the coloured values on the artists who practised the arts of coloured relief printing and its effect on graphics in two parts the first one which tackles the notions and the structural values for colour .

He starts by defining the colours language then the light relation between the structure and the content in the art work.

He tries to by stress on the structure, as a whole form on which the structures are based on the contact is the meaning inside the structure. The contact would be the meaning behind the shape and which could be felt by the onlooker when he sees the artistic work and assimilates it; to be affected with it positively and assimilates it in such a way that can gather feeling and the subfeeling at the same time. Here then he defines the colour and the limited characteristics to it in a scientific way then come the conciousnessk, nice colours and the eyes atomic feeling of colours, contrast and colour harmony. Then the colour conformity its may, the psychological effect and the colour psychology.

Nextly the researcher moved to the second part of the second chapter of the research, it has been specialised for explaining the personal work in using the colour to get many copies which are unique through displaying models for early works in coloured relief printing.

The third chapter of the research came under the title of studying the coloured technical works of relief printing in the twentieth century. This chapter has been divided into three parts; The first one woos specialised for talking the sides of the technical works, analysis form uni
to structure the shape and its contents.

1- Design.
2- Method of carrying out.
3- Topic.

# Summary

It s universally known that making a relief on the caves walls in which man lived the olden days were some kinds of printing and symbols which he used for different purposes. All these purposes could be summarized as (Means of communication) he used them to contact with each the from one side and with himself or the other hand . The relief printing is the oldest one in printing. It depends on what is printed on the surface and removing the unwanted parts. The shape would be the relief parts . Printing spread out from the relief part by using different means in the countries that have cultures as; China, Japan and Iraq. Albeit is spread out at the beginnings of the fifteenth century in Europe till it reached a sublime through Albrecht Durer (1471- 1528). In the seventeenth & eighteenth century;

could work out top class works such as Chobunai Eishi . In the Nineteenth century, it started to flourish in Europe in the relief printing There then the French artist Gustave Dore (1832-1883) could produce masterpieces .

The impressionistic and the symbolic artists of this school found what they were looking for as this method can express a nice filing of spontaneity. Ernist Kurchner (1880- 1938) headed this school of art and went on till the dawn of Picasso and Matisse in the Eighteenth century.

The researcher traced in the first chapter Of his first part to know the arts of printing relifiets and the modern ways of work through a survey to the early works of relief colored printing in Japan and in the west countries.

Under the heading of the second chapter " Techniques "of colored relief printing and what was modernized or printing aids the researcher wanted to define the word Technique " in structural arts especially in relief printing art and materials used for printing on wood and the steps followed on printing.




Faculty of Fine Arts
Graphic Dept.,


# " THE INFLUENCE OF EXCHANGE COLORS ON THE SHAPE AND IMPRESSION OF RELIEF PRINTING "


**PREPARED BY**
**ATIF MOHAMED EL SAID ZROMBA**

**Supervised by**

**Dr.ABDALLA GOHAR**
Prof. Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan Univeresity

**Dr.SALAH EL MELEGY**
Prof. Assistant
Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan University



**2000**

جامعة حلـــوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
<u>قسم الجرافيـــك</u>

قـــرار لجنه المناقشة والحكم لرسـالة الماجستير الخاصة
بالدارس / عاطف محمد محمد السعيد زرمبه - بقســم الجرافيك بالكليـــة

---

انه في يوم الاثنين الموافق ١٦/١٠/٢٠٠٠ في تمام السـاعة الحادية عشـــر صباحـا بمبنى الكلية اجتمعت اللجنــة المشـكلة مـــن الســـــادة :

| | | |
|---|---|---|
| ا.د. عبد الله محمد جوهـــــر | ا. متفرغ بقسم الجرافيك بالكليـــة | مشـرفا |
| ا.د. حسين محمود الجبالــــى | ا. متفرغ بقسم الجرافيك بالكليـــة | عضـوا |
| ا.د. مجــدي عبد العزيز إمام | ا.بكلية الفنون التطبيقيـــــة | عضـوا |
| أ.م.د.صلاح محمد إبراهيم المليجى | أ. مساعد بقسم الجرافيك بالكليـــة | مشـرفا |

وذلك لمناقشة الدارس /عاطف محمد محمد السعيد زرمبه بقسم الجرافيك بالكليـــة فـي الرسالة المقدمة منـــه إلى الكليـة وموضوعـــها **" أثر استبدال الألوان على الشكـل والتعبير في الطباعة البارزة "** للحصول علي الماجستير **في الفنـون الجمـيلة تخصـص جرافيك .**

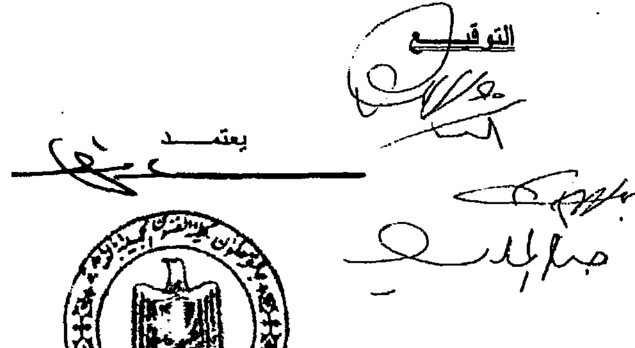
**تحت أشراف :** أ.د. عبد الله محمد جوهر ، ا.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي

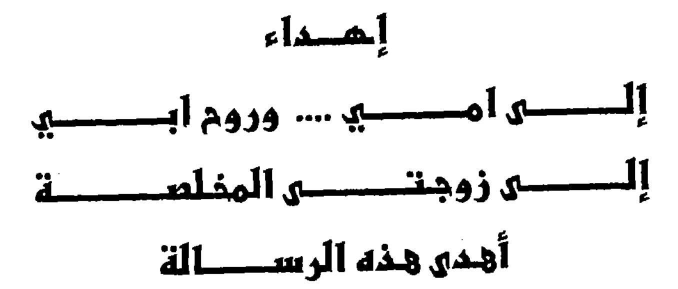
وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأهـا كل منهم فـــي وقـت سـابق وقـرروا صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنيـا وبعـد الرجـــوع إلـــى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا .

**توصى اللجنة بمنح الدارس / عاطف محمد محمد السعيد بقسم الجرافيك بالكليـــة درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص جرافيك.**

| <u>أعضاء اللجنة</u> | <u>التوقيـــع</u> |
|---|---|
| ا.د. عبد الله محمد جوهـــــر | |
| أ.د. حسين محمود الجبالــــي | |
| أ.د. مجدي عبد العزيز إمـــام | |
| ا.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي | |

يعتمـــد





إهداء

إلى امي .... وروح ابي

إلى زوجتي المخلصة

أهدي هذه الرسالة

# شكر وتقدير

أحمد الله سبحانه وتعالى وأشكره شكراً يليق بفضله وجزيل نعمه علىَ
إذ حبانى الصبر والعون لإتمام هذا البحث •

وأتقدم بخالص الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور / **عبد الله جوهر**

الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة
والعميد الاسبق للكلية

وبعظيم امتنانى للدكتور / **صلاح محمد المليجى**

الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك – كلية الفنون الجميلة

كما يشرفنى بأن أتوجه بالشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة
والحكم الأستاذ الدكتور / **حسين الجبالى**

الأستاذ بقسم الجرافيك ورئيس القسم السابق
لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة•

الأستاذ الدكتور / **مجدى عبد العزيز**

الأستاذ بقسم الإعلان / كلية الفنون التطبيقية

لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة •

كما أتوجه بعظيم تقديرى لأعضاء مكتبة الكلية وقسم الدراسات العليا •

محتــويات البحـــث

## قائمة الأشـــــكال

| | | |
|---|---|---|
| (١٠٠) أ، ج | من التجارب العمـــلية للبـــاحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ، مطبوع على ورق أسود | ٢٠٥ |
| (١٠١) | من التجارب العملية للباحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود | ٢٠٦ |
| (١٠٢) | من التجارب العملية للباحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود | ٢٠٦ |
| (١٠٣) أ،ب،ج،د،هـ ،و،س | من التجارب العملية للباحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود | ٢٠٧ |
| (١٠٤) أ،ب،ج،د،هـ ،و | من التجارب العملية للباحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء | ٢٠٨ |
| (١٠٥) أ،ب،ج،د،هـ ،و | من التجارب العملية للباحث ـــ طباعة بارزة ـــ حفر على الخشب ـ ملون ،على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء | ٢٠٨ |




كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

قسم الجرافيك

شعبة التصميم المطبوع


# أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة

# THE INFLUENCE OF EXCHANGE COLORS ON THE SHAPE AND IMPRESSION OF RELIEF PRINTING

رسالة مقدمة من الباحث / عاطف محمد السعيد زرمبه

للحصول على درجة الماجستير في فن الجرافيك

## إشـــراف


أ٠د٠ / عبد اللــه جوهر

الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك

كلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان

والعميد الأسبق للكلية

أ٠م٠د٠ / صلاح المليجـى

الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك

كلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان


١٤٢٠ هـ ــ ٢٠٠٠ مـ

لون يثير مجموعات الألياف العصبية الثلاثة ولكن تأثيره يكـــون أكـــثر قـــوة علـــى مجموعة الأعصاب المخصصة لاستقباله ٠

وقد رسم هلمهولتز HELMHOLTZ المنحنيات البيانية التى تمثـــل تـــأثير مختلف الألوان على مجموعات الألياف العصبية الثلاثة كالمبين فـــى شـــكل ( ٣٩ ) وفيه نجد مثلاً ، المجموعة الأولى ( أ ) للألياف العصبيـــة تثـــار بنشـــاط بـــالألوان الحمراء و تكون إثارتها أقل بالألوان الصفراء ، وأقل منه بـــالألوان الخضـــــــراء وضعيفة جداً بالألوان البنفسجية كذلك يتضح من الشكل أن المجموعـــة الثانيـــــة ( ب ) من الألياف العصبية حساسة جداً لتأثير الألوان الخضراء وتقل إثارتها بالنسبة للألوان الصفراء ثم الزرقاء وتكون أقل إثارة بالألوان الحمراء والألوان البنفســـجية وأخيراً يتضح من الشكل أن المجموعة الثالثة ( ج ) من الألياف العصبيـــة ، نجدهـــا تثار بسهوله بالألوان البنفسجية ، و تقل إثارتها تدريجياً بمختلف الألـــوان الأخـــرى حسب الترتيب التالي :ـ الأزرق ثم الأخضر ثم الأصفر ثم البرتقالي وأخيراً الأحمر ٠

كما ذكر العالم " ينج " أنه إذا أمكن إثارة ــ بنفس القوة تقريباً وفى وقت واحـــد ــ مجموعات الألياف العصبية الثلاثة فإننا نحصل على نتيجة جمع الإحساس ، الذي نطلق عليه أبيض ٠ وتعتبر نظرية " ينج " أولى النظريات التى أخذت فـــى الاعتبـــار شذوذ الرؤية الملونة وخاصة عمى الألوان٠

فبعض الناس يرون الأجسام بغير ألوانها الطبيعية فالألوان الأرجوانيـــة يراهـــا البعض زرقاء و بعضهم يرون الألوان الصفراء أكثر خضـــرة أوالحمـــراء يرونـــها سوداء ومنهم مالا يستطيع التمييز بدقة بن اللونين الأزرق والبنفسجي وتسمى هـــذه العلة بالعمى اللوني و بذلك يمكن تفسيرها حسب نظرية " هلمهولتز " بأن عيون مثـــل هؤلاء الناس ينقصها مجموعة أومجموعتان من مجموعات الألياف العصبية الثـــلاث السابقة الذكر " ٠[1]

---

[1] د ٠ يحيى حموده ــ نظرية اللون ــ دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠